وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

١٤/

برنار - مارى كولتيس
فى
ملتقى الكتابات المعاصرة

تأليف : مجموعة من الباحثين
ترجمة : أ.د. حمادة إبراهيم
مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون
مراجعة : أ.د. منى صفوت

تصميم وتنفيذ: آمال صفوت الألفي
مطابع المجلس الأعلى للآثار

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الفرنسي:

Bernard- Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines

Etudes réunies et présentées par
Sieghild Bogumil et
Patricia Duquenet - Krämer

Centre d'études théâtrales
Université catholique de Louvain 2000

كلمة وزير الثقافة

لم تكن القضية عندى، منذ أن طرحت فكرة هذا المهرجان، أن أدعو إلى تأسيس مدرسة أو منهج فى المسرح؛ لكنّ كان الهدف أن نمارس حريتنا فى التفكير، ليس على منهج سابق، بل أن نتحرر فى نظرتنا، ونتطلع إلى كل ما حدث ويحدث من تغيير، ونعيد النظر فيما لدينا، ونتعامل معه باعتباره قابلاً التجاوز فى مواجهة الخبرة الحية التى مفتاحها الحرية، حيث الأصل فى الفنون أنها دائمًا لا تقبل القول الفصل.

ولا شك أن التواصل مع العالم من حولنا يوسع مساحات الفهم، ويفضى إلى فتح مجالات جديدة، ليس بالمعنى الذى تنتهى فيه علاقاتنا مع ما لدينا؛ بل بالاشتغال على ما نتعرفه بوصفه إمكانات يمكن استثمارها فى تجديد مفاهيم خلاقة تسهم فى فتح تطور ممكن فيما لدينا من صيغ مسرحية، حيث إن الأصالة وحدها هى التى تميز الإبداع الحقيقى، وليس التقليد أو النقل. فالعروض التجريبية التى تأتينا من الخارج تطرح- بالدرجة الأولى- مساحات معرفية، نتعامل معها بمنطقها وظروفها، ولا ننظر إليها من حيث هى انتهاك لتصوراتنا، كما أنه ليس علينا أن نطبقها؛ بل نخضعها لتساؤلاتنا كممارسة

للفاعلية والاشتباك والتداخل والفحص، وهو ما يحتاج دائمًا إلى فكر مفتوح لا ينفى ، وإنما يبادر إلى الحوار، ويطرح عنه حمولات وهم امتلاك مفتاح الطريق إلى كل ما هو صحيح.

لقد تمتع مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى باهتمام الأسرة المسرحية العالمية، والذى تطور على مدى دوراته الأربع عشرة، ليس فقط بالإقبال المتزايد على المشاركة فيه فحسب؛ بل أيضًا بما يكتب عنه فى دوريات المسرح الدولية، والتى أحس عند مطالعتها بالاعتزاز، إذ استطاعت فكرة التواصل ورفض الجمود أن تمتلك القدرة على الانتشار، وتثبت أن رهان فتح مجالات جديدة للمعارف والرؤى والابتكار، يتطلب خلق بيئة تنتج ممارسة الحرية من دون هواجس خوف.

•

فاروق حسنى

كلمة رئيس المهرجان

هل يمكن أن نختزل كل الوجوه المتعددة للتجربة الإبداعية الحية ونردها إلى صورة وحيدة؟ كان هذا هو السؤال الذى حاول مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى أن يثيره، والسؤال يحمل- ضمنًا- الدفع بقيمة حرية الإبداع فى مواجهة أصحاب نزعة التعسف، التى تفرض ضرورة الانتظام فى إطار صورة وحيدة للإبداع المسرحى، وترفض ما دونها، فى حين أن مسار المسرح على طول تاريخه يشهد بتجاوزه لمفاهيم مسرحية سابقة، كما يؤكد مقاومته لهذه النزعة المغلقة التى تعارض التغيير، وتقف فى وجه الزمن ، بل تحاول تعميم قيمها على محاولات الإبداع المغايرة لها كفئة مسيطرة، حتى بدت وظيفة المسرح وكأنها قد تحددت فى محاولة مقاومة التغيير والتجدد، وهو ما يخالف شحذه ودعمه للإنسان لممارسة تجدد رؤاه وإعادة النظر .

تقنع تيار مقاومة الحرية بكثير من الأقنعة، وكان أهمها الاتهام بأن اتجاهات التجريب تنحو إلى هجر اللغة، فى حين أن المسرح فن لغوى. صحيح أن المسرح فن لغوي، لكنه أيضًا لا يرد إلى اللغة وحدها، إضافة إلى أنه ليست كل اتجاهات التجريب تتأسس على إقامة التواصل المسرحى من دون استخدام اللغة، كما أننا أيضًا لا نسعى، ولا نحتفى بتوجه قد حددناه فى شكل معين من أشكال الإبداع،

إذ المشاركة فى عروض المهرجان من كل دول العالم، مشاركة مفتوحة على حرية أصحابها ، وإلا غايرنا وناقضنا دعوتنا فى أننا نفتح مساحة الإبداع الخلاق بتعدداتها وتنوعاتها إلى جانب كل الصيغ المتوارثة، ولا نحجر على إبداع بعينه، الأمر الذى يجسد إيماننا بأنه ليس هناك من طبيعة للإبداع ثابتة تتعالى على تجارب المبدعين وتئد تصوراتهم واكتشافاتهم . ولما اتسع الاتهام جموحًا ، بأن هدفنا من الاحتفاء بالتجريب يستهدف إسكات وخرس أداة التعبير عن الحرية وهى اللغة، والعمل على اضمحلالها؛ عندئذ غدا الاتهام يفسح المجال إلى كل أشكال التسميم، بحيث تبدو الدعوة إلى الحرية ضد الحرية ، ومن هنا كان الحرص- رفعًا للالتباس- أن نوسع حقل المعارف بالقراءات، وذلك بالترجمة عن لغات متعددة لمراجع وكتب ودراسات وبحوث مختلفة عن كل تيارات التجريب فى العالم، فى شكل إصدارات تتوازى مع العروض المسرحية المقدمة خلال المهرجان، بل تبقى بعدها فى أيدى كل أصحاب هوى المعرفة لتجيب عن الأسئلة، وقد يتوصل بها حتى مُنْ هم فى وهم عزلتهم تصوروا أن آفاق الإبداع توقفت عند القوالب الثابتة، وأيضًا ليدركوا أن دعوتهم المتشدقة بالحرية دعوة زائفة، وأنها لن تقوض دعوة الحرية. أما مساحة المعرفة الثانية فهى الندوة الرئيسة، التى يشارك فيها فى كل دورة مجموعة مختارة من شخصيات الحركة المسرحية من مبدعين منظرين من كل دول العالم، يتناقشون فيؤكدون من خلال مناقشاتهم على الملأ تنوع تيارات التجريب وتلونها بعوامل اجتماعية وحضارية فى استجاباتها للمتغيرات والمستجدات ، وأيضًا قابليتها لتبادل الخبرات وتواصلها.

وفى هذه الدورة تناقش الندوة الرئيسة قضية ساخنة بدأت إرهاصاتها عندما طرح المؤرخ "فيرناند بروديل"، فى أثناء حديثه عن انتقال الحضارات، مقولته "إن مَنْ يُعطِ يَسُدْ"، ثم جاء "صموئيل هنتنجتون" ليعلن أن على امتداد خطوط التقسيم الثقافية التى تفصل الحضارات سيكون الصدام، وبأن "الحرب العالمية القادمة إن حدثت ستكون حربًا بين الحضارات". وتبحث الندوة القضية من خلال سياق سؤالها عن المسرح فى العالم: تواصل هو أم صراع، أملاً فى أن يتحمل المبدعون دورهم فى نزع فتيل الطرح الفكرى الحارق، الذى يُحِل الصدام محل تمايز الثقافات وتفاعلاتها وتواصلها.

يستكمل مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى بهذه الدورة أربعة عشر عامًا، تبنى على تاريخ هذه الدورات قضية الحرية ورفض الاستتباع، ليزدهر التفاعل والتواصل بين صناع الوجدان فى كل الحضارات. ولن نمل تكرار الشكر لصاحب فكرة هذا المهرجان وراعيه، الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة، الذى وسع لنا بهذا المهرجان دائرة الرؤية والتفاعل، ولحظات التأمل التى تمتد إلى ليالٍ عدة نعبر فيها قارات الأرض مع تجارب مبدعيها أنصار قضية الحق، قضية الحرية التى لا تتجزأ إبداعًا وحياة.

أ.د. فوزى فهمى

تقديم

الكتابة المسرحية اليوم تجذب الانتباه بسبب حداثتها وتنوعها. أصوات متعددة تدوى، كل منها يؤكد تفرّده وخصوصيته.

فبدلاً من التوجه نحو التوحد. فإن هذه الكتابة تضع القارىء أو المشاهد أمام ظاهرة تختلف عن تلك الظاهرة التى وصفها "ميشيل كورفان" فى مطلع التسعينيات (من القرن العشرين) بـ "الكتابة الجماعية". وإذا كان هذا المفهوم يوحى بنوع من التشابه. إلا أن المسرح الحالى يبدو لنا على العكس من ذلك فى صورة من التباين أو التنافر الذى يثير الحيرة. ففى إنتاج هذا المسرح الحالى تتعايش نصوص فى غاية التماسك مع نصوص متهرئة ممزقة، ونصوص فى غاية اليسر والسهولة مع أخرى فى غاية الغموض، كما نجد نصوصا آحادية الدلالة مع أخرى متعددة الدلالات، ونصوصًا فى قمة الشاعرية إلى جانب نصوص مرتجلة إلى أقصى درجات الارتجال. وكل كاتب يتحدث بطريقته، من وجهة نظره، منطلقاً من موقعه الخاص، عما يخصه بشكل ذاتى. وهكذا نحن أمام عالم يتفجر فى تعددية من الرؤى لا يمكن الإحاطة بها. فكل شىء يقال. وكل شىء يمثل قضية، ويمتد ذلك حتى إلى الضحك الساخر التهكمى من الموت المتسبب عن "السيدا" أو مرض الإيدز. ليست هناك قاعدة ثابتة، ولا سمة مشتركة ولا حركة تجمع بين الكتّاب وأصواتهم وكتاباتهم. ليست هناك وحدة بل ولا تناسق، بل إن الفردية هى القاعدة المقبولة.

ومثل هذا التنوع قد يكون مبعث متعة للعاملين فى حقل المسرح، وكذلك بالنسبة للمشاهدين والنقاد، غير أنه أيضًا يمثل نوعًا من التحدّى. وهذه حقيقة بالنسبة للنقاد بشكل خاص. ففى الواقع، القضية موضوع البحث تتلخص فى

محاولة معرفة الأسلوب الذى ينبغى به أن نتناول مسرحًا يتجلّى "فى جميع حالاته". فهل الفردية تتطلب مواقفًا تعسفية وتحكميّة ليس للنظريات الوصفية والتحليلية عليها أى تأثير؟

أولا يوجد، هنا أو هناك، نقاط مرجعية أو نقاط مشتركة، باختصار، نوع من "التجاوب المشترك" يمكن أن يبرز ما يشبه الملتقى الذى تتلاقى فيه الأصوات، ثم يواصل بعد ذلك كل منها طريقه؟ أم أن جميع هذه الأصوات تتفتت ويمضى المسرح إلى دماره؟ إن هذه الفرضية الأخيرة، بنوع خاص، لا تخلو من أساس فى عصر أصبحت فيه ثقافة الميديا تخضع لتأثير العالمية.

وسعيا وراء إيجاد إجابات حتى ولو كانت جزئية على هذه الأسئلة، يمكنها أن تلقى ولو بصيصًا من الضوء، على موقف مسرح مختل منفلت فى ظاهره، فقد تراءى لنا أن نعلن التحدى. إن أول مؤتمر عقدته "الجمعية الألمانية للمتخصصين فى الدراسات الفرانكو - رومانية" فى خريف ١٩٩٨ فى مدينة "مايونس" كان فرصة مناسبة، وقد اقترحنا تخصيص قسم من هذه الدراسات لتناول المسرح... المسرح الفرنسى المعاصر" ومن أجل عدم التعارض مع هذا الانفتاح الذى ينتج عن تعدد الكتابات وتجسيدها على خشبة المسرح كان من المهم عند صياغة الدعوة للمشاركة عدم الوقوع فى فخ الرؤية المحدودة الأفق.

إذًا، فقد اقترحنا اختيار محاور اهتمام رحبة ومحايدة. على قدر الإمكان لأن أية محاولة للتصنيف النقدى حتى وإن اجتهدت ألا تكون شمولية فسوف يتبين عدم جدواها. كما اقترحنا عمل دراسات حول المؤلفين الشبان وحول النساء والمسرح، تعتمد على مصادر التحليل النصّى، والدرامى، الخاص بالمنصة

وبالتلقي. أما الشعبة الثالثه من اهتماماتنا فقد تمثلت فى الوفاء والعرفان الذى خَصَصْنا به "بيرنار - مارى كولتيس". وعلى خلاف ظاهر الأمور، فإن هذا التركيز لا يتضمن نوعًا من التحديد والحصر، ذلك أن صوت بيرنار - مارى- كولتيس الذى توفى عام ١٩٨٩، من بين الأصوات الجديدة، ما يزال يتردد صدى نبراته الخاصة، دليل ذلك التظاهرات العديدة والخاصة بإحياء ذكراه والتى أقيمت بمناسبة الذكرى العاشرة لوفاته. وقد كانت هذه التظاهرات مسرحية فى أغلبها، أما ما يتعلق منها بالإصدارات النقدية فقد كانت نادرة. لذلك فقد انتهزنا هذه الفرصة لسد هذا النقص قدر المستطاع، حيث خصصنا جانباً كبيرًا لأعمال "كولتيس".

ومن ناحية أخرى فقد تعددت وتنوعت الاستجابات للدعوة التى قمنا بتوجيهها بغرض المشاركة فى هذا المجهود الذى يمثله هذا الكتاب الذى بين أيدى القارئ، والذى يتضمن اثنتى عشرة مقالة، يضاف إليها، فى الملحق، التقدير والعرفان الذى كتبه المخرج والمؤلف "هنرى بارًا بعنوان، "بيرنار مارى كولتيس، صديقًا". هذا الكم من الدراسات الذى ينم عن رغبات المشاركين ومتعتهم، يؤكد مرة أخرى على سمة التباين التى تطبع المسرح الحالى. وهنا نجد المجال يتسع لأشد الإبداعات تباينًا وتنوعًا: من ذلك إبداعات مسرح الشمس التى دخلت فى إطار الشرعية، و"مسرح اللواط أو المثلية" وهو الأحدث. والذى تُحدثنا عنه أورسولا يونج كما يتسع المجال أيضًا "لجان بيسيير" لكى يحدثنا عن "مسرح الذاتية المستحيلة" كما يصف وكذلك مسرح الشخصيات الواضحة، ومسرح النساء حيث تنتصر الحياة، ومسرح الفراغ العاطفي، ومسرح الحوار، والمسرح الذى يكاد يعتمد على "شبه المونولوج"، على حد تعبير "آن أوبير سفيلد". ومع

ذلك فنحن نخرج من هذه الدراسات بنتيجة مؤداها أن الأصوات الفردية التى تمثل جزرًا صغيرة فى صحراء التواصل، لا تخلو من بعض النقاط المشتركة إن لم نقل من الخطوط العريضة. أما فيما يختص بالمشاركات التى تتناول أعمال كولتيس، فإنها تؤكد أن هذه الأعمال وثيقة الصلة بأعمال معاصريه، وأنها تقع فى ملتقى الكتابات الدرامية اليوم، الأمر الذى يجعل من أعمال كوليتس انعكاسا للطرق الهادية المستخلصة من هذا الكتاب والتى تلتقى عنده.

ومن نافلة القول أن نشير إلى أن هذه المجموعة فى الدراسات، وعلى الرغم من اتساع مجالها البحثى، فإنها لا تزعم أنها تحيط بتاريخ المسرح المعاصر.

إن هذا الكتاب الذى بين أيدينا لا يقدم سوى نبذة أو لمحة عن تفجّر المسرح. ونأمل. أن يتمكن القارىء وهو يقلّب صفحات هذا الكتاب ويتنقّل بين سطوره أن يجمع الخطوط العريضة لهذا المسرح.

ومن يدرى فلعله يستطيع أن يعثر على أنواع أخرى من القراءات الممكنة

سيجيلد بوجوميل وباتريسيا دوكوينيه كرامير

باتريس بافيس*

حصر سابق لأوانه
أو إغلاق مؤقت لداعى القيام بجرد خاص بنهاية القرن

كيف لنا أن نتصور ما سيكون عليه المسرح أو الكتابة الدرامية فى القرن القادم، فى الوقت الذى نجد أنفسنا فيه غارقين تحت فيض من التجارب والخبرات والمعلومات الجزئية. بحيث لا نكاد نلمّ بما تدّخره لنا نهاية هذا القرن؟

يقول لنا تربليف فى "النورس" وهو على أعتاب قرن جديد. "لابد من أشكال جديدة". ومن يعارض ذلك؟ ولكن أية أشكال؟ هل ينبغى أن نكتفى بمواصلة السير مع الخطوط العريضة التى نعتقد أننا نميزها فى ثنايا عشر مسرحيات أو أكثر أو أقل طالعتنا خلال السنوات العشر أو العشرين الأخيرة، وذلك لكى نكوّن فكرة، ولو سريعة، حول الكتابة فى المستقبل خلال القرون القادمة، أو على الأقل خلال المواسم القادمة.؟

لنتصور أن الإجابة على هذه التساؤلات هى "نعم"، ولنتصور أن أعمال كل من ڤيناڤير وكالا فرت وكولتيس وبورديه وروسو ولاجارس ولوماهيو أو جوانّو،

---

* باتريس بافيس.
خريج المدرسة العليا بسان كلو. وأستاذ بقسم المسرح بجامعة باريس وهو مؤلف مقالات عديدة ومؤلفات فى مجال المسرح فيها "تحليل العروض المسرحية"
- (ناثان - ١٩٩٦) و"قاموس المسرح" (الطبعة الثالثة - دينو، ١٩٩٦ والذى ترجم إلى عدة لغات) آخر أعماله: نحو نظرية للعرض المسرحى (مطابع السبتتريون ٢٠٠٠) وهو أيضًا مؤلف "النوارس" وهى صياغة معاصرة للنورس "تشكيوف (ويجريه رقم ٩٦-٩٨ -٩٩، ١٩٩٩ملحق ٢ صـ١-٥٥) ويدير عدة ورش مسرحية فى بلدان عديدة

ستستمر من خلال مؤلفيها أنفسهم، أو من خلال غيرهم، ضمن ما يخرجه الإبداع اليوم لمسرح الغد.[1] باختصار، نحن هنا بصدد الانطلاق من السمات العامة التى نجدها فى هذه النصوص المختلفة أشد الاختلاف وتأويلها ورؤيتها للعالم، وأسلوب الإخراج الذى تتطلبه وذلك لكى نتصور الثمار التى ستنتجها خلال جيل أو جيلين.

جميع هذه المسرحيات التى تم اختيارها عبر اللقاءات بالمصادفة، مع كل ما تتيحه من فتح المجال لمسرحيات غيرها، ومع ميلنا لتحقيق التنوع فى وجهات النظر، توحى بنوع من المشاركة فى الاهتمامات، كأنما مؤلفوها، أو كما يطلق عليهم البعض "المتفردون المزعجون"[2] قد تفاهموا على أن يتفقوا على الجوهر.

(١) هذه النصوص الدرامية واضحة تمامًا . وهى نصوص أدبية وتلقّيها يتم بشكل مباشر أو حرفي. وبمقارنتها بالمرحلة السابقة، مرحلة العبث أو بيكيت، فهى نصوص مفهومة على الأقل فى شكلها المكتوب أكثر من الحدوتة أو ما يضمره النص. وأسهل طريقة لفهم هذه النصوص هى أن نتعامل معها حرفيا، دون أن نحاول أن نبحث لها عن معانٍ استعارية أو كنايات لا تظهر

---

(١) الدراسة تتضمن مسرحيات كتبت كلها بين ١٩٨٤ و١٩٩٦:
- ميشيل ڤيناڤيه: "صورة امرأة" (١٩٨٤)
- لويس كالافيرت: "ثرى وثلاثة فقراء" (١٩٨٦)
- برنار مارى كولتيس "فى عزلة حقول القطن" (١٩٨٧)
- جوزان روسو: "شىء من الفزع" (١٩٨٨)
- جان لوك لاجارس: "كنت فى بيتى انتظر هطول المطر" (١٩٩٤)
- دانيل ليماهيو: "نازيروك (١٩٩٦)
- چويل جوانو "مرح" (١٩٩٦)

(٢) التسمية تستعير هنا هذه التسمية الفريدة التى أطلقت على دار نشر النصوص الدرامية لمديرها فرنسوا بيرّور.

على سطح النص. ومع تعقد بعض هذه النصوص وتعدد دلالاتها، فهى تفهم من أول وهلة أو قراءة.

(٢) ليست هذه النصوص من نوع المتفرقات أوالنصوص التى يتم تجميع موادها من هنا وهناك طبقًا لمعتقد "عمل مســـــرح من كل شىء" (وفقـــا لڤتييز Vitez) وإنما هى نصوص مكتوبة خصيصًا للمسرح تتدفق من مصدر عضوى الا وهو المؤلف الأصلى، لها موضوع قائم بذاته استعاد مكانته فى غضون السنوات التى انقضت، قام بكتابتها مؤلفون دراميون حقيقيون، وذلك بعد المبالغة والتجاوزات السابقة التى أحدثتها موجة البنيوية. وهذه النصوص التى كتبها مؤلفون تتم قراءتها كما نقرأ الأعمال الأدبية. ولا نقرؤها كما نقرأ السيناريوهات السريعة، أو التخطيط السريع أو الكانوڤا أو التصميمات أو الأرضية التى تكون عمادًا للارتجال أو التمثيل. إنها نصوص "كتبت للمنصة"، بقلم مؤلفين يعرفون جيدا أسرار الحرفة، ولكنها لم تكتب من أجل إخراج خياراته المرتقبة سلفًا. ومن صفات هؤلاء المؤلفين أنهم يجتهدون من أجل ألا يكونوا تابعين أو خاضعين لرغبة وهوى هذا المخرج أو ذاك. ويعبر عن ذلك أحدهم وهو ڤيناڤيه فيقول: يحاولون أن يكونوا بمنأى عن ضغوط المنصة وممارساتها والتركيز على إنتاج نصوص "مستقلة" (.....) نصوص تفرض وجودها بقوة شاعريتها وحسب"[٣]

(٣) فى بعض الأحيان. هذه النصوص تقدم نوعًا من الحذلقة المفاجئة أو التى لم تكن فى الحسبان، لأنها تتناول موضوعات وضيعة أو تثير النفور (نازيبروك، فى الوحدة): مما ينتج عنه أسلوب بطولى كوميدى يعود إلى تقاليد التنكر

---

(٣) مقابلة صحفية مع ميشيل ڤيناڤيه فى العدد (٧٤) من مجلة المسرح/ الجمهور عام ١٩٨٧ .صـ١١

المألوفة فى القرنين السابع عشر والثامن عشر. ولغة هذه المسرحيات مهذبة وفقا للمفاهيم الكلاسيكية سواءًا كان التحذلق فيها إيجابيا (كولتيس، لا جارس) أم سلبيا (لوماهيو، بورديه، كالافريت) غير أن هذه الحذلقة وهذه السطحية لا تتعارضان ولا تلغيان حقيقة الشخصيات والمواقف بل تؤكدها

(٤) كذلك فإن النصوص من الأسهل تمثيلها على خشبة المسرح وبواسطة ممثل عن قراءاتها. فيكفى إخراجها من الكتب وبسطها فوق خشبة المسرح وجعلها مقبولة فى عيون المتفرج. والقيام بتجريب العديد من هذه الرؤى وأشكال الطرح المقبولة فى بعض الورش ونرى أن هذا البسط للنصوص قد يكون فى معظم الأحيان هو خير مدخل إلى هذا النوع من الكتابات الدرامية.

(٥) تتميز هذه النصوص فى واقع الأمر، بنوع من التعقيد البلاغى، ومن المهم أن نضفى على الجملة -عن طريق القراءة أو على المنصة - معينات صوتية وحركية حتى تصبح هذه الجملة واضحة ومفهومة (لاجارس، كولتيس، فيناڤيه، جوانوّ.) إن بلاغة الجملة والصوت تأتى مصحوبة فى بعض الأحيان بعودة إلى نوع من الخطابة الشاعرية، سواء كانت غنائية (كنت فى بيتى) أو موسيقية (نشوة) أو يومية دارجة (شارع ساخن، نازيبروك).

(٦) وشاعرية النص هذه يحققها فى العادة كونشرتو من الأصوات (لاجارس)، أو تعددية صوتية (جوانوّ) أو نظام أصداء (ڤينافيه) أو مقاطعات (كالافيرت) تنتهى كلها بتضفير شبكة من الإيحاءات والتكرارات. ففى مسرحية "نشوة"، نجد آلة الكمان الكبيرة والصوت البشرى يتحاوران موضوعيًا وموسيقيا. وفى مسرحية "كنت فى بيتى" نجد خمسة أصوات بشرية تستحضر عودة الأخ الصغير وتعبر عن خمس صور مبتكرة من الانتظار والرغبة والكلمة النسائية.

(٧) الكلمة البشرية لا تمثل كما هى الحال عند بيكيت اشكالية الضمير الزائف، ولا كما هى الحال عند بيكيت أو ساروت، اشكالية اللغة والصمت اللذين لا يعوقان سير الدراما. فالصمت لم يعد يلغى الكلمة. وعادت اللغة إلى سابق دورها وعلاقتها بالواقع: فهى تتحدث عن العالم، والعالم يستسلم لما تقوم به من وصف له، سواء كان ذلك من خلال مونولوجات طويلة تكاد أن تقطع مجرى التوتر الدرامى، (كولتيس ، لا جارس) أو من خلال حوارات متوترة وناقصة (كالافيرت، بوردية، روسّو) إن الصمت الذى تهفو إليه الآن، هو الهدوء الذى نجده فى خضم ضجيج التواصل وما تتضمنه المحادثة من مضمرات ثرثارة .وهكذا بعثت من جديد الرغبة فى رواية حكاية ماعلى الرغم ممّا يكتنف ذلك من تعقد شكلى. وكانت الرواية الجديدة والمسرح قد تخليا عن الرغبة فى القصّ، وكانا يفضلان التكرار الممل لآليات الخطاب وتفريغ اللغة. إن مسرحية تبدو غاية فى التفكك مثل مسرحية "صورة امرأة" تحدثنا عن حكاية صوفى وتشكل بواعث تصرفها من خلال مشاهد ترسم علاقاتها بالآخرين.

(٨) ذلك لأن الحوار يعود بقوة فى هذه الكتابات، بعد المسرح الملحمى والمونولوجات الشاعرية، والمسرح الضد والوثيقة الممسرحة، هذا الحوار، حتى لو كان فى شكل نقاشات ممطوطة لا تنتهى (لاجارس، كولتيس) فهو يهدف إلى تبادل وجهات النظر أو الآراء (روسّو، جوانوّ، بورديه). كما أن معركة الأنواع الأدبية (هل ينتمى ذلك إلى المسرح أم لا؟) قد تم التخلص منها منذ زمن بعيد، فلم يعد أحد يتساءل عما إذا كان النص يقدم نوعية خاصة من

المسرح، إذا كان من المشروع "عمل مسرح من كل شىء" (ڤيتيز)، إذا كان النص الدرامى يمكن بسهولة "ترجمته" إلى لغة المنصة.

(٩) يبدو أن المسرح قد استعاد ثقته فى اللغة الدرامية (التوتر الدرامى، الحبكة، الشخصيات) ليس فقط لدى الكتاب الذين عادوا إلى -المسرحيات المحْكَمَة " (روسو) وإنما أيضًا لدى من كانوا يعارضون التعبير المسرحى الواضح ويميلون إلى استخدام صيغة الماضى فى نصوص شبه سردية (لاجارس)

(١٠) ومن ناحية أخرى، فإن العودة إلى التبادل الحوارى، و الصيغة الدرامية، بعد مرحلة بريشت الملحمية والمسرح الضد العبثى، أوالميتا - استطرادى يتجلى أيضًا فى الإرادة الواعية للتواصل مع الآخر: فهناك استثارة للآخر لدفعه إلى الكلام والتجادل معه (كولتيس، بورديه) والذهاب معه إلى نهاية الصراع.

(١١) التعامل مع الآخر من ناحية والصيغة الدرامية من ناحية حلاً محل المسرحانية، وأصبحا لا يكتفيان بفضاء ونص أو صورة مسرحية استعراضية. بل يؤكدان عى نوع من الثقة فى الحوار والصراع، أيا كانت الأشكال الخطابية التى يبدو لأول وهلة أنها تبتعد عنهما (فاعل متكلم متعدد)

هذه العودة إلى النص الدرامى، وإلى الحوار والصراع تنسحب على معظم مؤلفينا، لدرجة أننا نجد من حقنا أن نتساءل عما إذا كانت جميع هذه النصوص تستعمل شكلاً واحدًا كبيرًا يكتفى كل كاتب بملئه وتلوينه بطريقته الخاصة: الشكل الغنائى/ الجديد والكلاسيكى/ الجديد، للحنين فردى، للشكوى الأليمة، للذاتيه الشاعرية، للتساؤل الملح، لمخاطبة العالم واستجوابه. ومع ذلك فإن هذه المخاطبة لا تنتظر من العالم ومن المسرح أية إجابة فورية.

إن جميع هؤلاء المؤلفين، فى واقع الأمر، وأيا كانت اختلافاتهم، يشتركون فى نوع جديد من التوظيف التأويلى للنصوص. فهم يطلبون منا أن نقرأها حسب قواعد جديدة، وبمرونة كبيرة يمكنها أن تعد بسهولة تعبيرًا

عن عدم وجود المنهج الثابت الواضح. ذلك أن النظرية والتحليل يبدوان ضعيفين أمام تنوع النصوص وبخاصة أمام أسلوب قراءتها وتقييمها بألف طريقة. يضاف إلى ذلك رؤية للعالم تخلو، فى مجملها، هى أيضًا من الراديكالية، وبالتالى من المنهج. رؤية يبدو فى الواقع أنها فقدت كل رغبة فى تفسير العالم أو مجرد فهمه، كأنما قضية المعنى، معنى النص أو معنى العالم، قد أصبحت مبتذلة.

رؤية للعالم بدون خداع

(١) هل من الانصاف إذًا أن نبحث فى أعمال هؤلاء الكتاب عن رؤية للعالم تعبر عنها محاولاتهم الدرامية؟ على أية حال نحن لا نجد فى هذه الأعمال أى رؤية إجمالية مشتركة بينها. إن هؤلاء المؤلفين لا يعلنون انتماءهم إلى أية فلسفة وجودية كانت أو عدمية أو عبثية أو ماركسية، كما أنهم لا يدينون لأية حركة فنية بالتبعية كذلك فإن فكرة الانتماء إلى نوع من الطليعية غريبة عنهم، وأكثر من ذلك فكرة الدفاع عن قضية معينة أو تمثيل أى نظام فلسفى. وإذا كانوا لا يتبنّون رؤية شاملة للعالم، فإنهم بالأحرى لا يدينون بأى عقيدة خاصة فيما يتعلق بالجزئيات. إن عالمهم هو عالم العروض الفردية التى لا تخلو من نوع من الإدراك الكلى للقضايا. ومثل هذه العولمة تتعلق بعالمية العلائق الاقتصادية، وكذلك بالنظرة الاجتماعية والنفسانية والفلسفية

والأخلاقية لكل ما يتعلق، عالميا ومحليا، بحياة الأفراد. وهؤلاء الأفراد لديهم رؤية تهكمية للوجود، لكنها ليست رؤية عدمية بأية حال. إن موقفهم من العالم لا يشوبه خداع، ولكنه ايضًا يخلو من اليأس.

(٢) دليل ذلك الإرادة التى يتحلّون بها لإقامة نوع من العلاقة البشرية، مهما كانت الصراعات (كولتيس، جوانو، لاجارس) وللعثور على وحدة مفقودة، والالتقاء مع الآخر فى ذاتهم وفى الخصم. لم يعد هناك مجال للمونو دراما على طريقة بيكيت، من خلال الفرد الذى يبحث فى أعماق ذاته عن مخرج مستحيل المنال. إن كل واحد من هؤلاء المؤلفين يحاول، بطريقته الخاصة، أن يعيد بناء شىء ما.

إن تاجر المخدرات والزبون يتواجهان رغبة فى المبارزة الكلامية، لكنهما يحاولان بأى ثمن إقامة جدلية الرغبة والحوار البشرى، تلك الجدلية التى كانت قد سدت أمامها كل السبل من خلال رفض الانفتاح على الآخر. كذلك فإن نازيبروك يبحث عن صوته الخاص، عن هويته وإنسانيته، وهويعثر عليها فى نظرته للآخر ونظرة الآخرله. وهذا الشاب الخفى فى مسرحية "كنت فى بيتى" يفجر بعودته سلسلة من المونولوجات تضطر من خلالها السيدات الخمس إلى مراجعة قيمهن الأخلاقية والجنسية والإنسانية.

(٣) ومن ناحية أخرى، فإن انعدام الخداع يجد تبريرًا له أيضًا فى عزلة الشخصيات، وهى عزلة وجودية وغيبية (ميتافيزيقية)، ولكنه أيضًا يتجلى فى

---

(٤) مقابلة صحفية لمارى كولتيس لم تنشر، أشار إليها جان - مارك لا تتيرى فى أطروحيته المقدمة لجامعة باريس (٣) عام ١٩٩٥، ص ٤٠٠.

(٥) عنوان ديوان شعر لأنطوان ڤيتيز

الحياة الاجتماعية (كالافيرن، لوماهيو، روسو، بوردية) وفى صعوبة الكلام (كولتيس، لا جارس). إن اللغة عبارة عن أداة ذات حدّين تزيد من حدة العزلة على الأقل عند كاتب مثل "لوماهيو" وعند "لاجارس" و"كولتيس" الذى ينجح فى إقامة علاقة بين اللغة والعزلة: "القلاع القائمة بين الناس هل تترجمها اللغة، أم أن اللغة هى مصدر عزلتهم؟" أنا أقرر أنه يوجد هنا نوع من العلاقة الجدلية(٤) فبالرغم من "محاولة الوحدة" هذه(٥) فإن محاولة كل فرد لتحطيم القلاع من أجل لقاء الآخر، ليست محاولة عقيمة بل هى تشهد بوجود نوع من التفاؤل المعتدل، من الإرادة فى تحدى العالم الذى يزعم بأنه قد توقع كل شىء بالنسبة لنا.

(٤) هذا التحدى، هو قبل كل شىء قبول المعركة، سواء فى إطار "عزلة" أو فى إطار "مرح" أو فى إطار "بيت". فهناك دائمًا الرغبة فى المعرفة، وفى دفع الآخر للكلام، والثقة فيه، وتفسير العالم من خلال ما به من آيات اليقين. لم يعد فى هذا التفسير راديكالية طليعة العشرينيات، وبالأحرى طليعة الخمسينيات، والرفض الإجمالى للعالم، والمطالبة بتغيير كامل، وإنما نجد فى هذا التأويل دعوة إلى صور محلية من الرفض، والرغبة فى تسوية القضايا بشكل برجماتى، دفعة دفعة، الواحدة تلو الأخرى، بصورة إصلاحية لا ثورية، كما نجد الأمل فى إقامة نوع من "حرب العصابات السلمية". لم يعد هناك مجال لتأويل العالم أو تغييره على طريقة هيجل أو ماركس القديمة، وإنما نحن بصدد تأويل للعالم ولكن دون انتظار إجابة فورية فى المقابل.

من خلال هذه الرؤية المعتدلة للعالم تطلع علينا كتابات شديدة التنوع، ويكون من الصعب أن نتعامل معها باستعمال القواعد الكلاسيكية الخاصة بالكتابة الدرامية وبالشخصية.

إن أول ما يطالعنا فى الواقع وما يركز عليه المؤلفون جهودهم، ليس ابتداع نوع جديد من المسرح (كما فعل من قبل كتاب الطليعة) ولا ابتداع نمط جديد من الشخصية، أو الشخصية الضد، كما كان فى المرحلة السابقه، وإنما ما يركز عليه المؤلفون جهودهم هو إنتاج نوع جديد من الكتابة ذات سطح منطقى أستطرادى مبتكر.

ونعنى "بالكتابة" هنا السطح النصى، والطرائق البلاغية والأسلوبية فى الجملة، الآليات النصية، ولنسمها ألعاب اللغة، أشكال الخطاب، "الصور النصية" (ڤيناڤيه)[٦]، الصور البلاغية، الوسائل الأسلوبية. والملاحظ هنا أن المفهوم الكلاسيكى للدراما قد قلب رأسًا على عقب. ففى التحليل الكلاسيكى تكون نقطة الانطلاق هى الشخصيات حسب نفسياتهم أو حسب تأثيرهم فى الحدث، ودورهم داخل نموذج العوامل وكلاهما ميسر وبسيط، بعد ذلك كنا ننتقل إلى دراسة الفن الدرامى (الدراما تورجى) من الحدوتة والحدث والفضاء والزمن – وذلك لوصف البنية – الجُمعّية أو الأكبر للمسرحية. بعد ذلك فقط، وفى نهاية المطاف، كنا نشرع فى تناول طرق الكتابة والأسلوب (وهو مصطلح اختفى تقريبًا من مفردات النقد منذ البنيوية) أما فى تحليل النصوص المعاصرة، فلا يجدى فى

---

(٦) ميشيل ڤيناڤيه، "كتابات درامية"، آرك، أكت سود، صـــ: ٩٠١-٩٠٤.

شىء أن نبدأ بدراسة الشخصيات، ما دام النص نفسه لا يهتم بها فى الغالب، أو لا يحاول تمييزها بشكل نفسانى أو اجتماعى. كذلك ليس من المفيد الانطلاق من دراسة الفن الدرامى (الدراماتورجى)

لأنه فى الغالب لا يكون سوى قالبًا مناسبًا يستعيره المؤلفون لكى يركزوا جهودهم حول الكتابة، حول الخطاب والآليات النصية، وهو ما ينبغى الاهتمام به فى المقام الأول.

إذًا دراسة النصوص المعاصرة ينبغى أن تتم وفقا لهذا التتالى:

١- النصية ٢- الدراماتورجى ٣ - الشخصية.

ويكون البدء بوصف الصور النصية؛ فننظر كيف أنها ترتبط بأشكال درامية قديمة أو جديدة، وأخيرا نحاول أن نتبين ما إذا كانت هذه الأفعال قد تم إنجازها بواسطة كيانات مميزة على المستوى النفسانى أو فاعلين مجردين لا يتقمصهم ممثلون.

ومع كل، فإن الشخصية لا تختفي، كما كانت الحال عند ساروت وبيكيت، لكنها تعود إلى الظهور بشكل واضح وهى من جديد تتسلط على الكتابة الدرامية المعاصرة.

(١) قلنا إن الشخصية لم تختف. ونحن نعرف أنه، مع ظهور الرواية الجديدة والمسرح الجديد، بات الاعتقاد بأنها ذهبت إلى غير رجعة. فهى عند بيكيت أو عند ساروت لم تكن تحمل سوى أرقامًا أو حروفًا. ولكن فى مسرح اليوم، حيث يبلغ تمزق النص وغياب الصفات المميزة أقصى درجة (ڤيناڤيه، جوانوّ)،

فإن الشخصية تعود وتتشكل من جديد. إن مسرحية "صورة امرأة" تنتهى بتشكيل صورة دقيقة للشخصية،ودوافعها ومحيطها. فالمؤلفون يميلون إلى إبراز الملامح الخاصة والحميمية للشخصيات: وذلك لمتفرجين يهوون التلصص من ذلك المحادثه بين مفتش الشرطة وامرأة عاهرة فى مسرحية (شارع ساخن) أو اللقاء بين عاشقين بعد سنوات من الفراق فى مسرحية (قليل من الفزع)

(٢) ومن ثم فإن الشخصية التى تعرضت فترة لتدهور هويتها، تعود عودًا ملحوظًا عن طريق تجميع أجزاء عناصرها الشبيهه بالمريكة (وهى نوع من لعب الورق المعقد) فى مسرحية "صورة امرأة"، وكذلك كوحدة متناقضات (تاجر المخدرات والزبون) عند كولتيس، وكتداول الموسيقى والكلمة فى مسرحية (مرح) وأخيرًا كتبادل الضمائر الشخصية فى "نازيبروك".

(٣) على الرغم من هيمنة النصية، والسطح الاستطرادى، فإن الشخصية لم تذب. فقد نشأت علاقة جديدة بين النص والشخصية، فلم يعد أحدهما يلغى الآخر، بل أصبحا يتعاونان: إن "فاعلية" الشخصية لم تعد تمحو النص. بل على العكس. إن أعمال كولتيس دليل خارق ومُعْجِز على هذا التعاون الجديد: فحتى من خلال الشخصيات القوية جدا فى مسرحية "فى العزلة" فإن كلا من الممثلين "باتريس شيرو" و"باسكال جريجورى" يساعد المتفرج على "الاستماع إلى النص" وذلك بتمكنهما، عن طريق الإلقاء والمعينات الحركية والإيقاعية، والنظرات والمواقف، من إبراز بلاغة الجملة الكولتيسية. إنهما يحترمان الهشاشة النصية وفن تركيب الجملة الكولتيسية ويجعلان المتفرج يشعر بها، مع إضفاء ملامح مميزة ودقيقة وإن كان أحيانًا يشوبها التصنع على الصعاليك.

إذًا لم يعد المدخل إلى الشخصية بالضرورة هو التحليل النفسانى أو الفاعلى، وإنما يتم بفضل الوعى بالتقاليد المسرحية الخاصة بالإيقاع والصوت، والإلقاء، وحركة الجملة ، وهو اكتشاف كان كل من لويس جوفيه وشارل دولاّن قد توصلا إليه حينما اندرجا، مثل ڤيتيز وميسجيش، فى مدرسة الإلقاء الفرنسية التى تحبذ التفخيم والأسلوب الخطابى ففى هذا المسرح نجد التأثيرات الحقيقية الأصلية وتأثيرات المسرحانية تتواليان وترتبطان برباط وثيق ونتحقق من ذلك فى الإخراج الذى يقوم به "شيرو" لأعمال "كولتيس"، و "نوردى" لأعمال "لاجارس" و"جوانو" لأعماله التى يخرجها بنفسه. وهنا تتضح أهمية الإخراج لهذه النصوص إذا ما أردنا قراءتها وتفسيرها وحتى فى حالة عدم إمكانية إخراجها فى كل مرة، فإن القارىء مدعو إلى تصورها حال تمثيلها، عليه أن يتخيل كيف أن المنصة وفقا لهذا الاختيار أو غيره يمكن أن تضفى معنى، بل حياة.

لذلك، ودون الدخول فى تفاصيل الإخراج الذى تحقق لهذه النصوص، فمن المفيد الإشارة إلى علاقة الأخراج بالممارسة، سواء كانت مجرد قراءة أو تصور تمثيلى أو إخراج.

تصور التمثيل

نعرف جميعًا تلك القاعدةالتى يتم بها تصور النص فى حالة تمثيل من جانب القارىء بطريقة ذهنية. فإذا كان النص "قويا" على المستوى الدلالى والبنوى ومن حيث تركيبته المنطقية، فهو فى هذه الحالة يتضمن حالته الدرامية الخاصة ولا

يكون بحاجة إلى عملية إخراج لكى "يعيش" أو يخرج إلى الوجود. أما إذا كان النص "ضعيفا"، إذا كانت قراءته لا تشبع القارىء وتوحي إليه بالانطباع بأنه يقرأ سيناريو أو ملخصًا، فهو فى هذه الحالة سيحتاج إلى إخراج قوى أو إلى قارئ قادر على تصور هذه الحالة الإخراجية:

ومن وجهة النظر الإخراجية، على العكس، نقول إن الإخراج القوى يميل إلى "ابتلاع" النص، وإلى جعله ملحقًا، فى حين أن الإخراج الضعيف يترك للنص كل عوامل قوته بمجرد أن يسمعه المشاهد.

ومن المهم أن نشير إلى أن المسرحيات الثمان التى هى مادة دراستنا تتوزع بالتساوى على هذين النوعين من التصور (١- نص قوى/ إخراج ضعيف؛ ٢- نص ضعيف/ إخراج قوى)

١ - إن مسرحيات: **"فى العزلة" و"كنت فى بيتى" و"صورة امرأة"** لا تتطلب من القارىء سوى تمثّل ذهنى محدود للحالة الإلقائية وتصور تمثيل ممكن. فمسرحية كولتيس، وهى الأولى، تتخذ شكل البحث الاقتصادى السياسى أو فلسفة الرغبة. فهى لا توحى بإخراج خاص، كل ما هناك حس توقيعى بالكوريوجرافيا أو الرقص التعبيرى وإيقاعاته أما القصيدة الدرامية التى كتبها "لاجارس"، وهى المسرحية الثانية، فهى تتحقق من خلال الإلقاء الغنائى المتكرر والموسيقى لمقاطعها حيث كل صوت لا يحقق معناه إلا من خلال علاقته بفضاء الكورس المجرد وليس بعلاقته... بفضاء منصى مادى يصور أيضا مكان غرفة الأخ. وأما مسرحية "صورة امرأة" وهى الثالثة والتى كتبها "ڤيناڤيه" فإنها تأخذ شكلها حينما يدرك القارىء ما بالعبارات المتبادلة من

أصداء وترديدات ومقارنات وتسلسلات وإيحاءات، وإخراج هذه المسرحية ليس من شأنه إلا أن يركز على جانب المعاصرة بشكل تعسّفى وهو أحد الأصداء الممكنه، وبذلك يسد الطريق أمام تأويلات منصية أخرى مضمرة.

٢ - وعلى العكس، فإن مسرحيات **"شارع ساخن"، و "غنى وثلاثة فقراء"، و"قليل من الفزع"** والتى تنتمى كتابتها كثيرًا إلى الأسلوب الدرامى القديم المؤسس على الصراع والحوار، فهى تعرض حالة درامية شديدة القوة وواضحة. وعنف العلاقات البشرية يميل إلى امتصاص النص فى الحالة الدرامية وبالتالى إلى تقليص الجانب الإلغازى وإلى غلق سبل ممكنة للقراءة. ونتيجة لذلك، فالثلاث مسرحيات يمتزن بقوة مسرحية عالية إذ أن.. المسرحانية فيها "تتجلى"، إلى حد ما، من خلال التبادل الشفهى.

٣ - بين هاتين الفئتين الواضحتين، يمكننا إدراج فئة من المسرحيات هى فى ذات الوقت من النوع "المقروء" والنوع "المنظور". تطير بأجنحتها كما يقولون وكذلك يخدمها التصور التمثيلى. مثال ذلك مسرحية **"مرح"** ومسرحية **"نازيبروك"**. فالمسرحيتان تعتمدان على حالة درامية شديدة القوة، سواء من خلال صراع المدرس أو الطالب، أو الحوارات الغرامية للبطل المضطرب الشخصية. فى الوقت ذاته فالمسرحيتان مخدومتان بمعمار إيقاعى، ولغة مبتدعة أو غريبة، وحس اللامُعلن. وكلها عناصر تجتذب القارىء وتكفى لإسعاده، دون أن يحتاج إلى "ترجمة" هذه اللغة إلى أفعال منصّية، لأن الألفاظ أفعال فى حدّ ذاتها. وسواء كانت المسرحيات من النوع "المقروء" أو المنظور" أو تجمع بين الصفتين، فنحن نلاحظ أن هذه المسرحيات، وبنوع من المفارقة، مقروءة وغير صالحة للتجسيد فى الوقت نفسه. فهى تقرأ، كما سبق أن قلنا، بطريقة حرفية

ويسيرة. ولكن ليس من المفروض أن ننقلها حرفيا كلمة كلمة وبصورة مادية فوق المنصة، كما تصبو إلى تحقيقه ظاهرية إنجاردن على سبيل المثال، والذى يهتم بنقل عناصر النص إلى التجسيد المنصى. إن منطوق هذه المسرحيات الثمان ليس من المطلوب مسرحته، على الأقل بطريقة المحاكاة: فلا بيت ولا شارع ساخن ولا حقل قطن، ولا المحكمة ولا المقبرة، لا شىء من ذلك كله ضرورى لتصوير فعل لا يحتاج لوجوده إلا إلى تصور تمثيلى بل إن الحالة تستدعى استعمال أداة إعلان محايدة، غير محققة، مثل الشكل غير التصويرى لموشحة فى مسرحية "كنت فى بيتى"، أولعبة الشطرنج المكونة من تقدمات وتأخرات لشخصيتى تاجر المخدرات والزبون فى مسرحية "فى العزلة". إن العالم الخارجى المجرد والتوفيقى ينأى عن كل تقليد، إنه يتركز فى علاقات السلطة التى صاغتها اللغة والبلاغة، ذانك السلاحان الخالدان الحاسمان. من أجل القراءة ومن أجل العرض المنصى سواءًا بسواء.

غالبًا ما يكون المنطوق المنصى استعاريًا (كل هذه الأماكن ترمز لحالة يتجاوز الحدوتة المرتبطة بمكان واقعى) أو يكون على سبيل الكناية (عنصرًا معزولا يمثّل كلاً) وهكذا فى إخراج مسرحية "لاجارس" الذى قام بتنفيذه "نوردى" ولتصوير انتظار النسوة والماوراء القريب لكن بعيد المنال لغرفة الموتى أو الجنازة، تقوم كل من الممثلات الخمس برفع ذراعها اليمنى معًا أحياناً، وذلك كرمز إيقاعى أوكورسى أكثر منه كرمز دلالى.

ذلك أن الممثل لا يتقمص شخصية ما، ولا ينشىء حالة أو موقفًا.

بل هو عبارة عن مصفاة أو فلتر، أو وسيط للعناصر التى يختارها أولا لينقلها من النص إلى المنصة. إنه يفُهمها من النص ما يريد، وليس كلاً مترابطًا. غير

أن حصيلة هذه الاختيارات لجميع الممثلين تنتهى بتشكيل نظام مترابط منسق ومشفر يمكن إعادة تشكيله، ونطلق عليها أحياناً ما وراء النص أوخطاب الإخراج: إنه النظام المبسط والمنسق للإخراج، التنفيذ النصى للاختيارات الدراما تورچية للمخرج.

وبذلك فإن التعامل مع هذه النصوص الدرامية والأسلوب التمثيلى الناتج عنها يتطلبان نوعًا جديدًا من عمل الممثل -فبدلاً من الممثل المتقمص للشخصية أو المتباعد عنها على طريقة ميروهولد أو بريشت، نجد الآن الممثل- الدراماتورج الذى يَشارك فى الاختيارات والمتغيرات الدرامية. ففيما يختص بمسرحيات ڤيناڤيه ولوماهيو وجوانو، فإن هذا الممثل -الدراما تورج يسلسل عبارات الحوار ويوحى بشبكات الإصداء والمعانى، ويفرض إيقاعه على سير النص وبذلك يشارك فى بلورة العرض وفى معناه. وبتواجده فى كل مكان وبقدرته على التلون نراه تارة ينكمش داخل ذاته وتارة أخرى ينتشر متحكما بقوة فى جسده وعقله معًا ليقف عند ملتقى النص المنطوق والمشهد المؤدى وحين يتحرك فوق خشبة المسرح يتحرك معه فى ذات الوقت نص ڤيناڤيه وچوانو ولوماهيو أو لاجارس ويشكل إن أى تبديل للمكان تشير إليه الشخصية أو يتخيله المتفرج يستتبعه بالضرورة فعل مادى ملموس. وسرعان ما يعجز المتفرج عن التمييز بين ما يراه بالفعل وما يتخيله. فهو "يرى" النص على صفحة الكتاب بالضبط كما هو يراه على خشبة المسرح والنصوص القوية ضمن التى أخترناها تُستغل فيها بكثرة تلك الخاصية الكينزية للغة. إن الممثل وكذلك القارىء أو المتفرج على حد سواء يتبع حركة النص وتركيبته اللغوية وبلاغته وكذلك إيقاعه وموسيقاه وتلك هى أفضل وسيلة لإدراك ترابطه

المنطقى وبالتالى معناه ونرى هنا ما يدين به هؤلاء الكتاب للتقاليد البلاغية والخطابية الفرنسية كما تلخصها مناهج أداء وإلغاء كوبو، دولان أوچوفيه وفى عصرنا هذا فيتيز، مسجيش أو نوردى. هذا الإحساس يتأكد بعمق أكبر حين ندرس العلاقات بين تلك النصوص وإخراج هؤلاء لها ونكتشف عندئذ مدى التوافق بين النص وعرضه المسرحى.

من *المنصة إلى النص*: علاقة جديدة

لم يعد النص هو الذى يتمكن فى توجيه الإخراج ويفرض عليه وجهات نظره واختياراته، بل إن التصور التمثيلى والتجربة المنصية هما اللذان أصبحا يتيحان لنا قراءة ممكنة للنص. وهذه الخاصية ليست مقصورة على المؤلفين الثمانية، بل إن عملية الإخراج قد اختبرت منذ قرن من الزمان.

غير أن المؤلفين المعاصرين قد "أخترقوا" فى هذه المجال قوانين الإخراج بحيث إنهم صاروا يستخدمون هذه الخاصية وكأنها واقع مسلم به، وبوصفها أسلوباً "لاتمام" النص، ولفتحه على التمثيل لإعطائه معناه، على الأقل أحد معانيه.

فى الفترة من ١٩٦٠ إلى ١٩٨٠ اكتسبت عمليه الإخراج نوعًا من الحنكة بحيث إن المؤلفين الشبان، حينما فاتهم أن يصبحوا المخرجين الكبار فى عصرهم (فقد تمّ احتلال الأماكن) تقبلوا فكرة أن النصوص الدرامية تتطلب من القارىء أن يتصور تمثيلاً منصيّا يمكن أن يستثير النص ويضفى عليه معني. وعلى العكس، فإن الكتابة المسرحية إذ تُثار على هذا النحو، ينبغى فى كل مرة أن تبدو

أكثر "مكرًا" من الممارسة النصّية، وأن تحل محلها، وأن تبطلها، وأن تضطرها إلى إيجاد مظهر جديد لقراءتها.

وهنا يكون على الممثل بصفة جوهرية مهمة "فتح" النص "كما يفعل المتزلّق على الجليد حينما يفتح طريقا للتزلق وسط الجليد البكر. زيادة على قبوله تمثيل دورا وشخصية، فهو يمثل دور الممثل، فنراه يشكل لنا أداءه، يتخذ موقعه بوصفه معبرا عن نصّ لا يختفى فى الخيال والوهم.

واتخاذ موقع "بجوار" النص. كان بالنسبة لفرنسوا شاتو وهو يقوم بدور المدرس "كوستاكو فبتش" فى مسرحية "مرح"، يتمثل فى أن يضع أجزاءًا من جمل بين فترات راحة أو توقف فى أماكن غير متوقعة، ثم "يسخّن" شيئًا فشيئا مع زيادة. إيقاع تداخلاته الشفهية. ومع إدّخال انفعالات غضب وتحمس، لينزلق تدريجيا فى الشخصية والوهم. وفى حوار كولتيس، نرى شيرو وجريجورى يتأمل كل منهما الآخر فى البداية ويبحثان عن سماتهما المميزة، ثم يمهدان لأنفسهما الطريق قبل أن يجدا انقاط ارتكازهما الحركية والصوتية فى فضاء كل من المنصة والنص الكولتيسى، وكأن كل منهما يحاول أن يوقع بالآخر فى فخ اللغة.

أما فى مسرحية "قليل من الفزع" فإن كلا من العاشقين يبحث عن مكان يمكن منه أن يثير الآخر. أن يجرحه أو يعالجه، أن يضطره للكشف عن نفسه، ويثبت له أنه هو المخطئ.

نحن الآن بصدد إجراء تمرينات على هذه النصوص المعاصرة حتى ولو كانت مجرد تمرينات ذهنية، وذلك من أجل "فكّها"، وتقديمها للقراءة. وهى تدريبات

مبسطة من خلال الاختيار الهندسى والآلى لأفضليات الأداء. وهى بالنسبة لكولتيس تنقلات هندسية مصاحبة للجملة النيوكلاسيكية أو النيوباروكية، والإلقاء الذى يصاحب حركة الفكرة وخطوات الممثلين فى الفضاء، وكذلك أوضاع الاستماع والكلام. وبالنسبة لـ "لاجارس"، فإن التدريب يكمن فى إحلال المكان التخيلى للشاب داخل الفضاء الكورسى الخاص بالنسوة الخمس فتوزيع المتكلم داخل إطارالفضاء المسرحى يتوافق مع أشكال التخاطب المعروفة الممكنة: إذا يجب أن نقرر ما إذا كانت هناك مجابهة أو تطابق أوتقارب أو تعدد أوهيمنة من أكبرهن مثلا على الأخريات ومن التصور الذى يتم اختياره يتحدد لون النص والانطباع الذى يجب ان يولده هذا اللغز المحير أما بالنسبة لڤينافيه فتتمثل التدريبات فى رسم خطوط اتصال تعد بمثابة "المواجهات" بين كلام مجموعة أو شخص إلى الآخر وتقسيم المؤدين إلى مجموعات مصغرة، ورسم خطوط الاستماع. وعلى القارىء أن يمارس بنفسه ولنفسه النصوص وذلك بقراءتها بطريقة اللعب، و التدريب على تمرينات فى الإخراج. وفيما يتعلق "بجوانّو"، فمن الواجب أن تقرر فى أية لحظة من النص تُسمع الموسيقى فى مسرحية "مرح"، كيف تدور معركتها مع الكلمة، والمعنى، والتعرف على الحقيقة واكتشافها.(٧)

غير أن "فك" النصوص من أجل جعلها تعمل، لا يعنى مع ذلك حل لغزها، وإظهار تناقضاتها الايديولوجية باستخلاص أيديولوچيماتها(٨). إن قراءة المسرحية لا ينير إلا ما يمكن أن ينار دون تدمير اللغز، فهى لا تزعم أنها أكثر

---

(٧) لمزيد من الأمثلة عن مسرحيتى أوچين دوريف الغابة الصغيرة و"شجرة يونس" انظر: ب باڤيس، المسرحانية فى ڤينيون فى "نحو نظرية للإخراج المسرحى"، ليل - دار نشر سبتانتريون ٢٠٠٠.

(٨) إيديولوچيم: الكائن الهجين الذى يعمل بوصفه وحده نصية ووحدة ايديولوجيه: (تعريف باتريس باڤيس فى "لغات خشبة المسرح" ليل. دار نشر جامعة ليل ١٩٨٥ صـ ٢٩٠)

ذكاءًا من المسرحية. وعلى النقيض من ذلك، فإن الإخراج، أو بشكل أكثر بساطة، القراءة الإيقاعية، هى وسيلة للاستماع للنص، لفتحه وسبر أغواره أى وسيلة من بين وسائل أخرى لقراءته. فالإخراج لا يؤوّل النص ولا يشرحه، وإنما يفضّه وينشره، ونحن الآخرون معشر القراء أو المشاهدين، معه.

وعلى ذلك، فإن التمييز بين أدوار كل من المؤلف، الدراماتورج (بالمعنى الألمانى للفظ) والمخرج، والممثل، والقارئ، والمشاهد فلغز النص هو أيضا لغزه هو هذا التمييز أصبح يعاد النظر فيه، أو كما يقولون يُطرح من جديد على بساط البحث. إن المؤلف غالبا ما يعطى الانطباع بأنه لا يعرف أكثر من القارىء أوالمشاهد. ولقد أصبحت كل هذه العلاقات متداخلة بحيث يستحيل فصل بعضها عن البعض الآخر. لكنها فى الوقت ذاته ممكنة نظريًا ومن الممكن أيضًا وصفهافرحة غير مجدية إذًا؟ إذ أن ذلك من قبيل ما بعد الحداثه!

لأن الكتابة الفرنسية المعاصرة - وهو الشىء المدهش كل الدهشة، لا تخرج من موجة ما بعد الحداثة ولا تقود إليها. فهى لا تبغض شيئًا أكثر من بغضها للتاسبية، ولأسلوب الـ "لا يهمّنيزم" الخاص بما بعد الحداثه. إنها تستجوبنا، بدون غرور كاذب، ولكن بدون استخفاء. إنها مع قرابة المائة مؤلف الذين ما يزالون على قيد الحياة وينشرون أعمالهم وتعرض مسرحياتهم فى فرنسا، ترسم صورة بارزة، وتشهد بالتجديد الوحيد المتعلق بالسنوات العشر أو الخمس عشرة الأخيرة: الاعتراف بكتابة متعددة الملامح بلا عقد.

هذه الكتابة التى لم نقدم منها هنا إلا عينة صغيرة كل الصغر، بكل ما فى ذلك من مخاطر التعميم بالنسبة لتجارب فردية بالضرورة ومتفرّدة، تقودنا

بشكل رائع إلى خارج القرن الذى نعيش فيه، وتدخل بنا دون مرحلة انتقال، إلى القرن القادم. وأخيرا، فهى كتابة صفوّية أو نخبيّة (ولكن من نوعية عالية) محصورة فى عدة تجارب تلقى فى فرنسا تشجيعا بسبب نظام الدولة القائم على منح المساعدات، والمقار، والإسهام فى النشر، كتابة ما تزال تلقى حماية ظاهرية من قبل الدولة (ولكن لكم من الوقت؟) دولة ما تزال متسامحة ووريثة عصر التنوير.

إلام نمضى إذا إستمرت الأمور على ما هى عليه؟ من العسير أن نتغلب على غواية عمليات الجرد الخاصة بنهاية القرن، ونقاوم الرغبة فى التنبؤات والتخمينات ، خاصة وأننا لن نكون هناك لكى نتحقق منها.

لنتحدث إذًا عن المستقبل، ولكن لنتحدث عنه بصيغة المضارع كشىء حاضر فعلاً من خلال ما نعيشه اليوم، كشىء يسعدنا، ويشقينا، ونراه يتطور فى هذا الاتجاه أو ذاك، ونحب له أن ينمو ويمضى قدمًا.

وانطلاقا من ملاحظاتنا القائمة، وأكثرمن ذلك، من رغبتنا التى نعدّها حقائق واقعة، فلنخاطر بعرض بعض التنبؤات:

١ - سوف تتجاوز الكتابة الدرامية عملية الإخراج فيما يختص بسمتها المجددة وسوف تعيد للمؤلفين الكلمة السهلة الميسورة والقوية.

٢ - فى هذه الأوقات التى تتسم بالتبسيط الشديد والمعايشة الاضطرارية، وسوف تكون هناك عودة إلى الذوق الباروكى الخاص بالنص الكلاسيكى الكامل المحكم. فقدا انتهى زمن التكرارية الحداثية والطنين بلا طحين.

٣ - سوف تعود الرغبة فى سرد قصص حية، وحكايات، وأساطير: الحنين الجارف لقصص الحب.

٤ - سنعود إلى الجوهر: عاطفة، خشبة مسرح، كلمات. لكن المنصة والحركة والايماءة ستكون مراحل ضرورية تحتم المرور عبرها تضفّر عضويا فى الكتابة الجديدة التى تسعى هى ذاتها إلى حركات جديدة وأجساد جديدة.

٥ - لن يكون للإخراج دور سوى أن ينشر ويبسط معنى النصوص دون تأثيرات خاصة أو استعراضية. سيكون الأيسر هو الأفضل. كل شخص سيتمكن من عمل الإخراج الخاص بعمله، على الأقل بصورة مضمرة، حتى المؤلف، وحتى الممثل، وحتى المخرجين القدامى، الطغاة التائبين.

٦ - الممثل سيكون بالنسبه لنا هو الأنا الآخر (Alter ego)، وكذلك بالنسبة للمؤلف. سيقوم بأكثر من مجرد تقمص الشخصيات، سيكون بجوار النص، ونحن أيضًا، بجواره، لمساعدته. نحن سنتحكم فى النص وهو سوف يتحكم فينا.

٧ - ستتجه الكتابة نحو الممثل- الدراما تورج: ستكون فى حاجة إليه لتتجسد ولكى تكتمل.

٨ - سوف يتعمق العمل الشاعرى فى اللغة، لكنه لن يكون مهمة ميتانصيّة خاصة بالمنطوق والإلقاء الذى سد الطريق على أى معرفة بالعالم. سنعود إلى شىء من سذاجة العصور الغابرة.

٩ - لن يكون هناك، بالنسبة للمتفرجين، أى معيار ثابت لتقييم هذه المسرحيات، اللهم سوى الاستعمال الفورى، متعة النص، الرغبة فى الرد على هذا النص

بنص آخر، يتفادى هو الآخر الخضوع لأية قاعدة، أى أساس للأداء، سوى ما ينظم للخطة عمل فريق من هواة المسرح.

١٠ – ستكون العودة إلى الشعر، وإلى الغنائية، ليس بالضرورة تلك المعبر عنها بضمير المتكلم، وإنما بجميع الضمائر، سحر جديد للعالم، شعر فى ثوب جديد.

سيصبح فى مقدور كل شخص أن يكتب نصه، ويجرّبه مع مجموعة صغيرة من الممثلين، ويقوم بتجريب العديد من المحاولات المتنوعة، وذلك قبل أن يعرضه أمام مجموعة من الأصدقاء. وسيكون ذلك تحقيقا للظاهرة اللاتينية الأمريكية: كل شخص يعمل نصه، كما كان يعمل فى الماضى خبزه، ويقدمه للآخر؛ كل شخص يذوقه، ويقيمّه، وينقده، ويحسّنه. ثم يتم عرضه مرة أو مرتين فى نهاية الأسبوع وينتهى الأمر.(٩)

٩- من محاضرة ألقيت فى مدريد فى ٢٦ نوفمبر ١٩٩٨، ضمن فعاليات مؤتمر عالمى حول "المؤلف المسرحى فى ختام القرن العشرين" نظمه سيزار أوليفا.

سيجيلد بوجوميل

خفة العدم

المسرح النسوى المعاصر

لقد ولىّ عصر مناصرة المرأة (الفيمينيزم) بكفاحه ونضاله. فقد فرضت النسوة أنفسهن فى مجال المسرح، وبخاصة بوصفهن دراماتورج أو مخرجات، وقد نشعر ببعض الأسف لأن نشاطهن فى هذا الصدد ليس على قدم المساواة مع نظيره بالنسبة للرجال، غير أن الحواجز بدأت تنهار، وهى خطوة جوهرية تمت فى مجال القبول المتبادل بألمه ومرارته.

وبعد انقضاء جيل من الكتابة المسرحية النسوية، أصبح السؤال المطروح يتعلق بحجم الوافد الجديد الذى أضافته الكاتبات. ونحن لا نهدف أى إثارة للجدل القديم المتعلق باختلاف أو عدم اختلاف الكتابة النسوية عن الكتابة الذكورية وبالتالى إلى إصدار حكم حول هذه القضية، بل إن هدفنا هو إعطاء صورة عن الكتابة المسرحية النسوية انطلاقاً من مفهوم محايد لكلمة "جديد"، يمكن تطبيقه على أى كاتب رجل كان أو امرأة.

نضيف إلى ذلك، أن الحديث بشكل إجمالى عن الكتابة النسوية لا يعنى أننا نريد أن نلغى الفوارق بين النسوة الدراماتورج: فكل منهن لها بطبيعة الحال،

◆ سيجيلد بوجوميل:
أستاذة فى الأدب العام والمقارن (قدمت رسالتها حول نظرية الشعر إلى جامعة باريس ٣ - السوربون الجديدة.)
تقوم بالتدريس بألمانيا فى جامعة رور ببوخوم فى مجال الأدب المقارن كما تدرس أيضًا فى معهد الفنون المسرحية
لها مؤلفات عديدة حول المسرح المعاصر الألمانى والفرنسى وأيضًا فى مجال الشعر الحديث والمعاصر

كتابة خاصة بها. كذلك فإن حديثنا لا يهدف إلى إعطاء فكرة كاملة عن مسرح النسوة. بل عل العكس، فالدراسات التالية تتركز حول ثلاث كاتبات، لكن من الواضح لنا أنهن، ومن خلال خصوصيات فردية، يشتركن فى سمات عامة بالكتابة المسرحية النسوية، وهى سمات مشتركة يمكن اعتبارها بشيراً بنوعية جديدة من المسرحانية. أقول: المسرحانية وليس الكتابة المسرحية وحسب، حيث إننا، تجاوزًا للجديد بخصوص النص أو العرض على المنصة عندهن، بصدد تغيّر أساسى لمفهوم المسرح نفسه.

ثلاث كاتبات (دراماتورج)

المسرحيات التى قمنا بتحليلها هى لكل من: كاترين آن ودينيز بونال وياسمينا رزا. هؤلاء الكاتبات الثلاث بدأن ممثلات، فهن إذًا يعرفن جيدا متطلبات وحدود المسرح. أكبرهن سنا هى دينيز بونال فقد بدأت تكتب عام ١٩٧٤ فى غمرة الحملة المناصرة للمرأة. لكنها تمحو الفوارق الجنسية فى سبيل معركة اجتماعية.

فهى تضع الموضوعات الخاصة بالنسوة وقضاياهن فى سياقها الاجتماعى الاقتصادى لكى تهاجم هذا السياق بوصفه السبب العميق لعدم المساواة.[١] وعلى ذلك، ففى مسرحياتها الأولى "خفيفة فى أغسطس" تعالج موضوع الأمهات الحوامل. فإدارة المؤسسة التى تضع فيها النسوة الفقيرات مواليدهن لبيع هؤلاء المواليد، هذه المؤسسة تتحكم فيها امرأة تقوم بكل برود بحساب الأرباح والخسائر كأى صاحب مشروع.

---

(١) دينيز بونال، "صورة أسرة" باريس، ١٩٨١ "عواطف ومرعى"، "خفيفه فى أغسطس"، باريس، ١٩٩٤.

والخسائر تكون حينما تفكر إحدى الأمهات فى تغيير موقفها والاحتفاظ بوليدها. وهذا ما يحدث فى المسرحية. وتحاول المديرة منع هذا الخلل فى التشغيل، حتى ولو تسبب ذلك فى دفع الأم الشابة للانتحار.

لقد فرضت دينيز بونال نفسها منذ البداية ثم تتابعت مسرحيات أخرى لها. ففى عام ١٩٨٦ عرضت مسرحية **"صورة أسرة"** وبعد عام مسرحية **"عواطف ومرعى"** وقد لقيت المسرحيتان نجاحًا باهرًا، وكما هى الحال فى المسرحية الأولى، فإن الموضوع فى المسرحيات التالية كان يدور فى الإطار الاجتماعى فمسرحية **"صورة أسرة "** تعرض ما يشير إليه العنوان من رغبات أفراد إحدى الأسر ومخاوفهم ودموعهم ومظاهر العنف التى تحكمهم، وهى أسرة تعيش فى قاع الفقر والبؤس الاجتماعى حول أم تناضل وحدها. وكذلك تدور مسرحية "عواطف ومرعى" حول أم تقرر أن تتبنى الشاب الكندى الذى تعيش معه منذ عدة سنوات، وخلال تناول طعام "الغذاء فوق العشب" تعلن قرارها على بناتها الثلاث وأزواجهن الذين كانوا قبل قليل قد عرضوا عليها أن تعيش فى منزل للمسنينّ.

ولكن مظاهر الجدليّة الأخلاقية أوالاجتماعية قد توقعنا فى الخطأ.فوراء هذا الظاهر يتحرك مسرح آخر أكثر واقعية بل وأكثر درامية من المسرح الذى يجرى فوق المنصة. فيبدو أن كتابة دينيز بونال قد تطورت فى اتجاه هذا النوع الآخر من الدراما. هذا على الأقل ما تشير إليه مسرحيتها الأخيرة. بعنوان "طيش وشقاوة وتفاصيل أخرى" التى ترجع إلى عام ١٩٩٣. فالمؤلفة تستغل إطار إحدى الزيجات لكى تظهر وتختفى، على إيقاع البهجة والاحتفال، انماطامن الأزواج والزوجات والأبناء والعشاق والشبان والعجائز والرجال والنساء. شخصيات يعرف بعضهم بعضاً ويقابل بعضهم الآخر بعضًا لأول مرة.وكل منهم يأتى بحكايته، فنعرف حالات عزلة ووحدة وأشجان وأحلام، وكذلك حالات كرب وعذاب. كأنما نستعرض الإنسانية، مع تدفّقات كل هذه الأنماط من الحياة التى

عيشت بعيدا وتلخصها كلمتان أوثلاث كلمات، فى مشاهد قصيرة تتشابك وتتقاطع وتوجد فى كتب. ومع ذلك فهى قد عيشت فى الواقع. إن الحدود بين الكتاب وبين الواقع لم يعد لها وجود، بل نحن بصدد كلّ واحد، فالحياة كتاب كبير بلا عنوان.

وقد حصلت دينيز بونال على العديد من الجوائز منها جائزة "أرلينّى" عن مجموعة أعمالها، وذلك فى عام ١٩٩٠.

أما مسرحيات كاترين آن وياسمينا رزا فتدور حول أشكالية دراما تورجية متشابهة، ألا وهى القيام فوق المنصة بعرض حياة بمنأى عن الحياة التى تجرى أمام المشاهدين. ولقد ولدت كاترين آن فى عام ١٩٦٠ وقد عرفتها الجماهير منذ عام ١٩٨٧ من خلال أول مسرحية لها بعنوان **"عام بدون صيف"** ومن بعدها تلتها مسرحية كل عام: كم من الليالى ينبغى أن نمشى فى المدينة؟ و "تألّقات" ثم مسرحية "تيتالو" وكلها من إخراج المؤلفة نفسها[٢] وقد نجحت المؤلفة فى إبراز هشاشة الكلمة التى تعكس الحياة المزعزعة المضطربة لمجموعة من الشخصيات هم دائمًا على وشك السفر.

إنهم يرحلون إلى نهاية طفولتهم هاربين سرًا أو جهارًا تاركين بيت الأسرة لكى يصبحوا راشدين بالغين، لكى يولدوا. على حد تعبير أحدهم. هذا الطموح إلى الحياة، وهو مشترك عند الجنسين. وهنا نتعّرف على المؤلفة التى تنتمى إلى جيل ما بعد صراع الحركة النسائية - هذا الطموح يأتى مصحوبا فى أغلب الأحيان

---

(٢) كاترين آن، "عام بدون صيف"، باريس، ١٩٨٧ - كم من الليالى ينبغى أن نمشى فى المدينة؟"، باريس ١٩٨٨ - "تألقات"، باريس ١٩٨٩ - "تيتالو" باريس ١٩٩١ - الزمن الطائش، باريس، ١٩٩٣

بالرغبة التى تدفع الشخصية لكى تصبح شاعرة أويصبح شاعرًا، كما هو الحال بالنسبة لشخصية جيرار وشخصية آن فى مسرحية "عام بدون صيف"، أو لكى تصبح الشخصية رسامةً، كما هو الحال عند كل من مارت وكاميل فى مسرحية "تألّقات". ومرة أخرى فإن الحدوته تفقد أهميتها ولا تقص شيئا وفى الوقت الذى تتصهر فيه الشخصيات وتذوب فى الصراع من أجل الحياة، فإن هذه الحياة نفسها تتوارى وتمضى بمنأى، فى الناحية "غير المتوجهة نحونا" (آندريه دى بوشيه) وإذا كانت جميع هذه المسرحيات تتميز بتجردها الصارم من الحدوته التى تسمح بالمضىّ قدمًا نحو الكلمة الجوهرية، فإن مسرحية "الزمن الطائش" (١٩٩٣)، على العكس من ذلك تأتى مشحونة بأحداث صغيرة أو "ميكرو أحداث" (كاترين آن)، بقصص قصيرة معاشة، وجمهرة من الشخصيات الحقيقيين والخياليين الذين يتلاقون، ويبطنين حياة، لإظهار أن الحياة، وبصورة بديهية، تمضى فى مكان آخر.

وعلى شاكلة كاترين آن، تنتمى ياسمينا رزا إلى هذا الجيل الثانى من المسرحيين النساء، ذلك الجيل الذى يرفض التمييز أو الفصل بين الجنسين. فنحن لا نجد عندها موضوعات خاصة بالنساء ولا هيمنة نسائية بين الشخصيات. وقد بدأت ياسمينا رزا هى أيضًا عام ١٩٨٧ بمسرحية بعنوان "محادثات بعد جنازة" وهى المسرحية التى حققت لها الحصول على جائزة "موليير لأحسن كاتب درامي". وبعد عامين تأتى مسرحية "اجتياز الشتاء" ثم جاءت مسرحيتها الثالثة بعنوان "فن" التى حققت نجاحا عالميا. وفى عام ١٩٩٥ حصلت للمرة الثانية، وهى حالة نادرة، على جائزة" موليير لأحسن كاتب درامى". وفى العام نفسه عرضت لها مسرحية "رجل المصادفة"(٣)

---

٣ - ياسمينا رزا، محادثات بعد جنازة، أكت- سود، ١٩٨٦ - "رجل المصادفة"، أكت سود، ١٩٩٥

فى مسرح ياسمينا رزا نلمس نوعًا من الخداع يتجلى من العناوين. فإذا كانت هذه العناوين تُنّبىء بموضوعات قوية، فإن الحدوتة فى هذه المسرحيات تبدو غير ذات قيمة. فعلى سبيل المثال، المحادثات بعد جنازة الأب، هذه المحادثات التى تجرى فى جو أسرى شديد الخصوصية فى ضيعة للأسرة، تقتصر على مشكلات بسيطة تختص بعلاقات أسرية بين الاخوة والأخت والخال والخالة، ومغامراتهم العاطفية الفاشلة التى أوجدتها المفاجأة التى أحدثها حضور العاشقة السابقة لأحد الأخوة التى تصرح بحبها للأخ الآخر، بل وتطلب منه مضاجعتها فى حديقة المنزل، ألخ. وبقراءة مثل هذا "الموجز" يمكننا أن ندرك أنه ليس ثمة حكاية ولا بؤرة اهتمام خاصة، فالمشكلات تتبدّى لنا لمجرد إثارتها فى الأحاديث دون أن تفضى إلى أى نوع من المناقشات الحقيقية. والكوارث لا تتفجر، فالحياة الحقيقية تمضى فى الجوار، مرة أخري، فهى تجرى "فى الجانب الذى لا يلتفت نحونا". يتكرر ذلك فى مسرحية "اجتياز الشتاء"، ففى أحد الفنادق السويسرية تجمع المصادفة بين امرأة وابنتها من ناحية و رجلين من ناحية أخرى. ومع حدوث بعض علاقات الاستلطاف والنفور، التى قد يتم التعبير عنها أحيانا، إلا أن كل ذلك لا يؤدى إلى أية نتائج ذات قيمة: مرة أخرى، فالحياة الحقيقية خفيّة، غائبة، فى الجوار، تحت غشاء من المحادثات الخفيفة التقليدية، ونوع من الأنشطة الكاذبة مثل المسيرة فى الجبل.

أما فى مسرحية "فن" فإن ياسمينا رزا تتألق فى إخراج ما لا يقال وما لا يحدث وتقدمهما على نحو يتسم بالاستخفاف تأخذه الشخصيات رغما عن ذلك على محمل الجدية لأنها تجد نفسها فى مواجهة مشكلة شائكة تعد محور اهتمام المسرحية إذ يتعلق الأمر بمعرفة ما إذا كانت اللوحة أحادية اللون التى

اشتراها أحدهما بسعر باهظ من الجمال بحيث تستحق مثله بالفعل أم أنها كما يرى الآخر لا تستحق أن ينفق على شرائها فلسًا، وسرعان ما يتحول الأمر إلى مسألة مبدأ وتضطرب بفعل ذلك الأسس التى تقوم عليها علاقة الصداقة بين الثلاثة أصدقاء وعلى الرغم من ذلك فلا شىء تتم مناقشته بصراحة بل تكفى كلمة أو أيماءة أو نبرة صوت لتتخذ كَمَخرَّج وإن كان ذلك لا يحول دون تحامل الشخصيات ودفعها نحو مناطق يفقد فيها البعض السيطرة على أنفسهم ويعجزون عن كبح جماح انفعالاتهم مما يؤدى بهم فى النهاية إلى أن يمزق كل منهم الآخر. إن التفاوت بين الكلمة غير الجادة التى يأخذها الآخرون بجدية وحجم المعبر عنه الفعلى الذى تحاول إخفاؤه يخلق بالنسبة للمتفرج نوعًا من المعانى المُضَمنَّه الساخرة والهزلية يستمر طوال المسرحية ويعد سمة من سمات مسرح البولڤار. ونجد أنفسنا فى مواجهة نوع من اللطافة المتكلفة أوالكلام المصطنع الذى قد يكون عقلانيًا إلى حدما وهنا يمكننا أن نسمى المسرحية أيضا: "نحن لا نخرج حينما يتعلق الأمر بالفن" إن السخرية قد تذهب إلى حد كشف اللاوعى عند الوعى النقدى لصديقين بالذات - حيث إن الثالث قد تخطته تصنيفات الحساب تلك التى أوشكت على أن يفلت زمامها. وبالفعل فإن الديالوجات تتم مقاطعتها من حين لآخر بفعل نوع من مناجاة النفس الصامتة التى لا تعد مونولوجًا كلاسيكيا وإن كنا نستطيع أن نعتبرها مونولوجًا داخليًا. إن تشابه تلك المناجاة مع الديالوج وكونها تستطيع بالفعل أن تقود إليه تجعلها تبتعد عن صبغة المونولوج الكلاسيكى. وعلاوة على هذا ففى هذا الأخير نرى إن الصفة السائدة هى التأمل الواعى الذى يضىء أعمد خبايا النفس بينما فى المناجاة فإن التأمل، على الرغم مما هو ظاهر، يبقى على المستوى السطحى للأفكار إنها لحظات عابرة على غرار النتاج يبدو كل صديق منهما فيها وكأنه

يفكر وحده وفى أعماق ذاته فيما يتعلق برؤيته للآخر وتبدو تلك اللحظات وكأنها ومضات تومض فى أذهانهم فجأة فى غمرة انغماسهم فى الحديث وتنعكس على أفكارهم المتدفقة مقاطعة بذلك إسترسال الديالوج لأنه لا يمكن جعلها مسموعة إلا على التوالي. فى تلك اللحظات يتغير الجو بصورة فجائية ويتوقف الحوار ونشعر أننا خارج نطاق المكان والزمان حيث يطفو اللاوعى على السطح: نستطيع هنا أن نتحدث عن دراما "تدفق الوعى" وفى تلك اللمحات العابرة يشعر المتفرج أن هذين الرجلين على وعى تام بدوافع علاقة الصداقة التى تربطهما معًا وعلى الرغم من ذلك فهى لحظات مزيفة من ثقوب الفكر يبحثان خلالها عن التعرف بوضوح على ما يعيبه كل منهما على الآخر دون أن يفلحا فى التعرف على السبب الدفين. وأخيرًا تتفجر الحقيقة ويُعّرف هذا السبب فى خضم المشاجرة: إنه رغبة أحدهما فى السيطرة على الآخر التى ما إن اتضحت حتى دمرت الصداقة القائمة بين الثلاثة أصدقاء. "ولكن بما أن الملهاة تحتم ذلك فإنهم يحاولون رأب الصدع و"إعادة بناء الصداقة التى تهدمت"

فى "رجل المصادفة" (١٩٩٥) تبلور ياسمينا رزا تلك الفكرة الدرامية الجديدة حيث يتمدد النص المسرحى بحيث يشمل الأفكار الداخلية العميقة للشخصية. وينكمش النص تقريبا بأكمله ليصبح وكأنه مونولوج داخلى. فى أحد القطارات تجلس امرأة فى مواجهة رجل تتعرف عليه على أنه الكاتب الشهير الذى تقرأ كتابه فى تلك اللحظة ويعبر النص عما بأعماق كل منهما هى كمعرفة بهذا الكاتب وهو كشخص قد بدأ يهتم بها بعد انقضاء فترة من الوقت وتتقارب أفكارهما فى النهاية بينما يحدث تقاطع بين ما تقرأه المرأة فى الكتاب الذى جذبته من حقيبتها وبين الواقع الذى تعيشه ويقود ذلك فى النهاية إلى أن تتولد

من تلك الأفكار مناقشة حقيقية بشأن موضوع الكتاب. أم أن الأمر ما هو سوى ديالوج فى الرواية نفسها يختتم به الفصل الأخير؟

لقد تلاشت الحدود وضاع المتفرج فى خضم أشكال مختلفة للحياة وآراء ممكنة أو مقبولة يحتار فى اختيار أياً منها.

خداع النص

أتوقف هنا عن المضىّ فى الحديث عن بعض المسرحيات التى كتبها بعض المؤلفين من النساء، لكى أجيب على سؤال وجّه فى البداية وهو: ما هو الوافد الجديد لهذا النوع من الدراماتورجية؟ لأن إخراج الحياة الغائبة، ألم نعرفه على أقل تقدير منذ بيكيت ومارجوريت دورا؟ فما الاختلاف هنا؟

إن خداع النص الذى سبق ذكره، هو بالتحديد الذى يكشف عن "خفة العدم" سأحاول التفسير. الحياة دائمًا وحيثما نكون مفقودة أو مفتقدة. "الحياة معيبة ليست على ما يرام" هذا ما تقوله "إيماً" فى مسرحيته "اجتياز الشتاء"، "نحن نمر بجوار كل شىء". "نحن نعيش بقايا ما ينقصنا"(ص٥٥) وفى مسرحية "رجل المصادفة" تشعر المرأة "بالحنين لما لا يجرى". (ص٣٥) وفى مسرحية "تيتالو" "كل شىء ينقص (صـ٥٥) " تيتا. وفى مسرحية" "كم من الليالى ينبغى المسير فى المدينة"؟ يحلم "أندريه" "بحركة لكى يولد فى نهاية الأمر" (ص٢٦) وهو يلوم إيزابيل على أنها تعيش "دائمًا بين قوسين"(ص٣١) ونحن فى مسرح ياسيمنا رزا نجد سببا لهذا الغياب الذى نلمسه فى جميع مسرحياتها الأخرى." نحن قوم متحضرون. نحن نتعذب بالقواعد. كل منا يحبس أنفاسه، لا مأساة .. لماذا؟

لست أدرى، ولكن هذه هى الحقيقة"(٤) الحياة غائبة لأنها مخنوقة بالقواعد التى تنظمها. لقد فقدنا حتى القدرة على التفكير" لقد فقدنا حتى القدرة على التفكير. ومن ناحية أخرى فإن الحياة تجعلنا لا نجد ما يقال عنها. "فمن ذا الذي.... "يستطيع أن يقول شيئًا مترابطا أيا كان عن حياة ما؟" أو أيضا: "كل هؤلاء الحمقى الذين أخفوا كمًا هائلا من المعانى على كل شىء لم يذكروا فيما بينها ما يعبر عن أن كل شىء قد أفلت من بين أيدينا وأنه ليست لدينا أية قدرة أو سلطة على الأشياء"(٥)

ولما كانت الحياة غائبة، فإن الأحداث أيضا صفر. إن كل ما يمكن أن يفرز أو يثير أحداثا مستبعد. فمن ناحية، فى مسرحية "محادثات بعد جنازة" تقول إيديت عن الشخص الذى تسميه "حبيبها الأبدى، "بابا مات، وبقى لى جان"(ص٢٣). والمسرحية حافلة بالمشكلات التى تختص بالذات بعلاقة الكراهية أو الحب المحرم بين الأخوين وأختهما. ومن ناحية أخرى، ليست هناك حياة لأننا لا نستطيع أن نحب أو بمعنى أدق، لا نستطيع الاعتراف بأننا نحب. من ذلك أن "إيديث" تقضى ليلة غرام كامل مع رئيس خدمتها لدرجة البكاء، غير أنها لا تصرح بذلك ثم يفترق كل منهما عن الآخر. وفى مسرحية "اجتياز الشتاء" يفاجىء "بلنسك" ثلاثة من الزبائن فى مناقشة تتناوله بالغيبة. ومع أنه شعر بالإهانة من جراء ذلك، إلا أنه لا يستطيع أن يفعل شيئًا، نجده فى المشهد التالى يتصرف كأن شيئًا لم يكن. وفى هذا الصدد يقول: "لقد سمعت غيرهم، فالمرء لا يصل إلى مثل عمرى دون أن يسمع من ذلك الكثير". (ص٣٨).

---

٤ - ياسمينا رزا، (محادثات بعد جنازة)، مرجع سابق صـ٤١.

٥ - ياسمينة رزا، (رجل المصادفة)، مرجع سابق صـ١٠.

وأخيرا فالحياة مفقودة لأن كل شىء فيها غير ذى معنى وبنفس الطريقة. لا شىء يثير الاهتمام ما دام كل شىء متشابه كالبطاقات البريدية التى ترسلها "إيما" كل عام فى مسرحية "اجتياز الشتاء" "كل عام الكلمات ذاتها وأخشى أيضا أن تكون نفس البطاقة البريدية. إن لم تكن قد تلقت عشرمرات تلك الأبقار وهذا الجرس فإننى أود أن أشنق نفسى" أما ماثيو فى "طين وشقاوة وتفاصيل أخرى" فإنه يصل إلى نفس النتيجة "إن حياه كل منا تشبه حياة الآخر" (ص٦٠) ويمكن لأى شخصية أن تحل محل أخرى. لقد أخطأ رينو فى نفس المسرحية وأخذ امرأة على أنها أخرى، لقد أحب "انجيل المزينة "ولكن تلك التى قابلها عقب ذلك بأثنى عشر عامًا هى نفسها أيضًا. إن الشخصيات وكذلك المتفرجين نحو حقول نفس تجربة رامبو حين "يأخذ نفسه على أنه آخر"

وينغلق العالم على نقصه أو على غيابه. والمكان المسرحى عبارة عن فضاء مغلق يسمح مع ذلك لنا بأن نلمح الحياة الحقيقية. "العدم يولّد" الوجود المشاهد تجرى فى قطار على مشارف الهاوية كما نراه فى صورة فى إحدى القمرات أو المقصورات فى منزل معزول فى فضاء الريف، فى فندق، فى شقة، فى حديقة، الديكور ليس واقعيا، فلا توجد فيه سوى بعض التأثيرات الأولية للواقع. ومع ذلك فتوجد أبواب وفتحات وبانورامات، بل وهناك فضاءات واسعة. ولكن هذا كله عبارة عن مهارب أو أسباب للهروب توحى بالأحلام، لأننا لا نخرج منها، وإذا خرجنا، فذلك لكى نعود ربما تحولنا إلى أشخاص آخرين مثل شخصية "بالانت" فى مسرحية اجتياز الشتاء" التى تصف ما حدث لها قائلة: "اليوم عدت إلى نفسى،... شىء أقرب، أكثر حياة". ليس هناك عالم آخر ليس هناك سوى الحلم. الخارج هو الفضاء اليوتوبى للرغبة والذى لا نستطيع أن نستقر فيه.

والشخصيات فى أغلب الأحوال لا يسعون إليه. فهم يعيشون فى الخمول والجمود كأنهم فى صوبات ساخنة.

وينتشرون داخلها بصورة أفضل كلما كان هناك متسع.

"يتحتم علينا دائمًا أن نعقد الزيجات فى الريف" كما تقول إحدى النساء الثرثارات فى "طين وشقاوة وتفاصيل أخرى" فتجيبها أخرى: "نعم سيوفر علينا هذا الأبواب".. (صـ١٣) هذه الكتلة التى لاحياة فيها ليست ميتة. إنها تثرثر وتعبر عن رأيها وتقرقر من خلال وبفضل اللغة ونستشعر ذلك بوضوح أكثر فى "طين وشقاوة وتفاصيل أخرى" فالكتلة تعيش على الكلمات التى تلقى على غير توقع، غامضة وغير مرئية ومعتمة مثل العالم المحيط بها. إنها هى التى ينتهى بها الأمر بتغطية العالم بمادية جامدة لا يخترقها شىء وتحول الرجال والنساء إلى تكتل إنسانى يستثيرنا بماديته "ونشعر بوضوح فى مسرحيات الكاتبات أن الاهتمام ليس توجهًا إلى الشكل ولا الفن ولا حتى الأدب بل يتركز حول الحياة الحقيقية التى تصبح براءةً و"طبيعية" جديدة كما تقول ياسمينا رزا فى "رجل المصادفة" إذا ما استثارتها اللغة وهنا نرى وجهها المزدوج: إن اللغة تخفى وتحجب كل شىء بفعل تدفق هيافاتها "إنك تتكلمين كثيرًا يا آريان" سمعنا فى "اجتياز الشتاء" وفى نفس الوقت فإنها تؤدى بنا إلى حالة سوية صحية فكلما كانت اللغة محايدة كلما كان من الأيسر عليها أن تتحول إلى أسلوب طبيعى جديد. وبفضل اللغة، وعلى الرغم من ركودها، يمكن أن نأمل فى حدوث تغير طفيف.

ومع ذلك فهناك نوع من الانقلاب، فتحة لولبية، وهى ملحوظة أكثر ما يكون فى مسرحية "خفيفة فى أغسطس.. فالبطلة فلورانس تبذر التمرد مردّدة أمام الآخرين حلم جميع النساء، المتمثل فى رجل يقتحم الحواجز لينتشل الأمهات

الحوامل مع أطفالهن. صحيح أن الحديقة تظل مغلقة، غير أن الشابات تبدأن فى الرقص وجثة المنتحرة منهن تبدو كأنها منارة حياة أكثر واقعية. وعلى النقيض من ذلك، فإن شخصيات كاترين آن يعيشون فى هذا الفضاء الخارجى وبالتالى فهم يشكون فى الكلمات. ذلك لأنهم، بالتحديد، لم يولدوا بعد. هم يسعون ليصبحوا. على شاكلة "بالانت". مكانهم هو مكان اليوتوبيا ولكن بوصفه معبرًا نحو سن الرشد الذى يستيقظون فيه. إن تفاؤل نساء اليوم لا يمكن إنكاره.

وهكذا، وتحت بصر المتفرج، تغير الأداء. وهنا يكمن خداع النص. ففى حين يقول النص "أى كلام" والكتلة تتحرك، والفضاء ينغلق. وفى حين يجد المتفرج نفسه أمام أداء فى ظاهره غير ذى معني، فإن الفضاء ينفتح فى اتجاه الرأسية ويغيب فى عمق الخيالى. فإلى جانب الأداء على المنصة يبدع فضاء خيالى له قواعده الخاصة. ويصبح الأداء المسرحى فوق المنصة بلا أهمية، فالمهم هو حركة أو كلمة. ومسرحية "فن" أفضل مثال على ذلك.

فقد تم تجاوز حدود المسرح، كأنما تم نسيانها، وصار هنا لا لتلقائية وجسدية الحياة. فالشخصيات تمثل وتتكلم وتعبر وتتنقل كما يحلو لهم. فالتلقائية طردت كل شكل من أشكال البلاغة.

والمنصة صارت أمام عيون المتفرجين أكثرمن فضاء خيالي، إنها فضاء الخيالى. ولم نعد بصدد تمثيل فالممثل لا يمثل وإنما يعيش والمنصة لم تعد مكان مسرح. لقد انتصرت الحياة، المسرح شيء آخر. ومن ثم محو الحدود بين الواقع والكتاب. فى مسرحية "طيش وتفصيلات صغيرة"، وفى لحظة معينة، يجد "ماتيو" فى كتاب بعنوان "حياة كفيرها"، يجد حياته بجميع تفصيلاتها. كما يجد

"أكثر أفكاره خصوصية وسرية معروضة فى الكتاب". (صـ٦٠ -٦١) وفى مسرحية "رجل المصادفة" كما سبق أن رأينا، تمتزج الحياة بالكتاب أيضًا. وفكرة أن شخصيات كاترين آن تود أن تعيش كفنانين أو كتاب، هى أيضًا دلالة على تداخل طال البحث عنه.

العدم يولّد، ولكن العكس أيضًا صحيح، كما يذكرنا بذلك الشاعر جاك دوبان فى مسرحية (النافذة الوهمية) حيث يقول: إن تولد ألا تكون شيئًا سوى صنّوان فالمولد والعدم يتعلق كل منها بالآخر، فهما وجهان لعملة واحدة مما يعنى أن المسرح لم يصبح فضل زيادة أو شيئًا بطل استعماله. بل على العكس، فهو ضرورى كنقطة الانطلاق الموحية، بمعناها الحرفي، حتى يقع ما يجرى. وإذًا لم يعد يُمثّل، وهو حياة الخيالي. وأصبح للمسرح منذ الآن نظام رمزى حيث ما يقال، خفة العدم، ينسحب لكى يتحول إلى عمق المولد. ومرة أخرى نعود إلى عبارة جاك دوبان لنطبقها على المسرح ونقول إن المكان المسرحى والأداء المسرحى: "لاشىء بعد، وكل شىء بالفعل"

آن نوسشافير★

"الكاتبــة المعلقة والمـرتجلة" أو "بيت الحاضر" فى الكتابة المشتركة: هيلين سيكسو ومسرح الشمس

"خادم أنت للتراچيديا قدمت بعنف للزمان وللمسرح الكبير أوديب المبهر"
(هنرى بوشو، سوفوكليس على الطريق)

فى عام ١٩٩٧، عاد مسرح الشمس إلى توثيق الصلة بطموحاته ومجمل مصطلحات بداياته، وذلك من خلال عرضه قبل الأخير بعنوان "وفجأة، ليالى سهر" حيث يعبر عن "آلام شعب بأكمله كان حتى أمس على بعد آلاف الكيلومترات من اهتماماتنا"[1] ومن ذا الذى لن يظل يتذكر منذ الآن شعب "١٧٨٩" البعيد مثل شعب سيهانوك والجمهور المتعدد القوميات فى "الإندياد"؟ ومع ذلك فثم شىء ما قد تغير، فالعرض لا يقدم للجمهور، ولو لمدى لحظات، مرآة عالم أفضل. والكتابة تستشعر ذلك، فهى توحى بالتردد والوقتية: "إن المسرح لم يعد هو مكان العروض، فها هو ذا قد أصبح بيت الحاضر.

آن نوسشافير: أستاذ كرسى فقه اللغة الرومانية بجامعة أكس لاشابيل اهتمامها الدقيق يتجه نحو دراسة القرن السادس عشر بڤينيسيا والأعضاء المؤسسين للحملة الفرنسية الحديثة N.R.F وكذلك المسرح الفرنسى المعاصر. وهى تدير مركز اللغة الفرنسية والأدب الفرانكوفونى فى بلچيكا باكس لا شابيل. ضمن آخر ما نشر لها باللغة الفرنسية بالاشتراك مع چنس روستك وماتياس شيرموللر "مجموعة أصدقاء. عرض فى ساحة التِرْتِرْ" ومؤلف حول المؤلف الموجز المهمل لروجيه مارتن دى جار، ١٩٩٨ وبالاشتراك مع هانزچواشان لوب "رينيه كاليسكى" (١٩٣٦ -١٩٨١) و"تسلط التاريخ" فعاليات مؤتمر جامعة أورتابروك برلين، باريس، نيويورك. ب. لانج، عام ١٩٩٨، "وكذلك، من الارتجال إلى الطقس" و "كوميديا زماننا" فى مسرح الشمس وهى رسالة فى علوم المسرح مقدمة لجامعة باريس عام ١٩٩٨ و"فى رسائل بلچيكية الحاضر" منشوره عام ٢٠٠١

١ - بطاقة برنامج مسرحية "وفجأة، ليالى سهر".

وأى حاضر! حاضر متوتر، هش، مهدد بانقطاع مميت"(٢)

فى عام ١٩٧٢ كان الجزء الثانى من ثنائية الثورة الفرنسية بعنوان "١٧٩٣" يريد أن يكون "عرضًا من الخيال العلمى"(٣) يحقق مع قسم "موكونسيى" الأمل المستحيل فى مجتمع أكثرعدالة. وبعد ثلاثة أعوام انتهى عرض "العصر الذهبى" بالمطالبة بعالم أفضل تثيره الراوية "صلوحه":

"النهار يطلع، أنت تراه كيف يطلع؛ ولكننا فى عام ١٩٧٥، ولم ينته شىء بعد مما رويناه فلا زالت يا عبد الله سقالات منصات الإعدام تتساقط وأشباه "بنطلون" الألف من عامة الشعب (هكذا) لا يزالون فى كآبه بينما الأقوياء، وإن كانوا... لم يتسلقوا الجدار بعد، ولكنهم مستعدون لذلك. ولعل الآن وفى الوقت الذى نفترق فيه وتتوجه فيه إلى المدينة، لعل كل شىء يبدأ..." (٤)

إن منصة المسرح، المفتوحة والمنفتحة على العالم، ما تزال مع ذلك هى "بيت الحاضر" الذى يمثل العالم. إن العجز الذى يحول دون التأثير المباشر على الواقع الاجتماعي، قد جمع فرقة مسرح الشمس والمشاهدين "فى البيت" الذى هو المسرح. فهذا البيت هو الذى سيوفق بين القاعة والمنصة. وبذلك فإن كل تفكير سياسى فى مسرح الشمس يأتى مصحوبًا بنظرة فى مرآة المسرح، وكل فعل خارجى يصبح حركة على المنصة. ومن ثم فإن المتفرج اليقظ يتسلل داخل ورشة الإبداع المسرحى المعاصر حيث الممثل والمؤلف والمخرج يجتهدون من أجل سبر أغوار المجهول: "إن الأبداع المسرحى يكمن فى التساؤل حول كيفية، استثمار

---

٢ – المرجع السابق.

٣ – مسرح الشمس، "١٧٩٣": "المدينة الثائرة من هذا العالم"، باريس، ستوك، ١٩٧٢

٤ – صلاح الدين مهدى، المسرح الشعبى، تحليل عرض "العصر الذهبى" رسالة تخرج، باريس ٣، ١٩٧٦

القلعة فى حين أننا نملك الوسائل"(٥) كما يقول أنطون ڤيتيز. وإن عرض "وفجأة، ليالى سهر" يقدم لنا مدخلا جديدا للكتابة عن طريق الارتجال، مدّخلاً جديدًا للإبداع الجماعى:

"إن الكلمات بالذات، لا ينبغى أن أنسى الحديث عنها. الكلمات أيضًا، وبكل تأكيد، تنتمى إلى نفس جو التواضع المحيط. ففى البيت، ذلك أننا فى البيت. - فيما بيننا- نجد أنفسنا بصدد "نحن" بسيطة وعائلية - نتكلم بأنصاف كلمات، بأدوات التعجب بالأشارات، والعلامات. ومن جهة أخرى، فإن "نحن" هذه هى نصف تيبيتيّة.

وعلى ذلك فتحت سقف بيتنا تسرى لغة خفيفة مرحة من هنا ومن هناك، اقتصادية، ملّحة، لمّاحة. فالكاتبة نفسها هى أيضًا معلقة ومرتجلة! هى تكتب مذكراتها، ولكن فى الخفاء"(٦)

إن العودة فى عام ١٩٩٧ إلى الإبداع الجماعى يعنى شيئًا آخر أيضًا: فإذا كان "جاك كوبو" فى العقدين الأول والثانى من القرن العشرين قد واصل فكرة "كوميديا عصرنا"، فإن أريان منوشكين تدخل ممارستها المسرحية منذ السبعينيات فى هذا الطريق نفسه. وابتداءًا من مقابلتها مع "هيلين سيكسو" انفصل هذا المشروع الأساسى وبالتدريج عن طراز "الكوميديا المرتجلة" التى يمكن أن يخرج منها يوما ما مؤلف جديد ليزداد التوجه نحوالتراجيديا اليومية وطقوسها.

---

٥ - انطوان ڤيتيه، "مسرح الأفكار"، باريس، ١٩٩١، ص ٢٠٢.

٦ - بطاقة برنامج مسرحية "وفجأة، ليالى سمر"

"المسرح بالنسبة لى هو التراچيديا، الشخصيات، الصراع ضد القدر. وفى اعتقادى أن المسرح، ومن خلال رسالته السياسية العميقه وحسب، يستمد حقه فى الوجود.(٧) كما أعلنت هيلين سيكسو عام ١٩٩٧ فى مقابلة صحفية مع "بيرناديت فور" حول مسرحية **"المدينة الحانثة"** بفضل المؤلف، مهما كان متواضعًا، فإن مسرح الشمس لم يعد يكتب "فوق الرمال" وحسب(٨) بل هو يبرز أنواعًا درامية جديدة بين الكوميديا والتراچيديا ولم نعد بصدد المفاهيم التقليدية حول المؤلف والنص والنوع الدرامى. بل ينبغى أن نتحدث على نسق ألاداء بالنسبة للممثل، عن "أداء الكتابة" حيث يكون المتفرج مدعوًا لمشاهدة هذه الكتابة التى تبرز أمامه فوق المنصة(٩)

منعطف الشكسبيريات:

فى حديث لها مع ألفريد سيمون عام ١٩٨١ قالت أريان منوشكين:

"إننا حينما نقرر عرض مسرحيات شكسبير فليس معنى ذلك بأى حال من الأحوال أننا أعرضنا عن إبداع العروض الخاصة بنا"(١٠) إن مثل هذا الاختيار يضعنا أمام قضية التخلى عن الإبداع الجماعي. فمنذ عام ١٩٦٨، لم يمّل مسرح الشمس من الإشارة إلى إن "كل ممثل هو مبدع داخل العرض"(١١) وأن الإبداع الجماعى يتضمن بشكل جوهرى الكتابة الجماعية (١٢). وفيما يختص بمسرا

---

٧ - بيرناديت فور، "المسرح، التاريخ، إيتيك: مقابله مع هيلين سيكسو، ٢٨/٣/ ١٩٩٧

٨ - العبارة لـ أنطوان ڤيته

٩ - باتريس باڤليس "نحو نظرية أداء الممثل" فى جريدة ديجريه، عدد رقم ٧٥-٧٦ عام ١٩٩٣.

١٠ - الفريد سيمون، الآلهة الذين يصلحون لنا، لقاء مع منوشكين فى "أكتور" عدد رقم ١٢ فبراير ١٩٨٢

١١ - "أين الفارق" حديث أو مع أعضاء الفرقة، فى "العمل المسرحى"

١٢ - مسرح الشمس، الإبداع الجماعى للنص، فى "أخبار أدبية" رقم ٢٤٢٠، ١١ فبراير ١٩٧٤، ص ٠١٣

الثمانينيات تشير منوشكين إلى طريق آخر باضفائها أهمية جديدة على الكلمة الأدبية أوالدرامية، التى تثريها مكتسبات الأداء الجسدى فى السبعينيات. وهى بذلك لم تتخلّ عن مشروعها الشخصى فى الكتابة:

"اعتقد أن الفرقة المسرحية لا ينبغى أن تكرس نفسها لأعمال أو محاولات شخص واحد من بين أعضائها. لقد شعرت بنوع من القلق حينما تأكد لى أننى لا أتقدم فى مشروعى. حينئذ فكرت فى هذه الشكسبيرات التى كنت فى بادىء الأمر قد فكرت فى أن أجعل منها مادة لتدريبات مدرسية وأصبحت بعد ذلك مشروع عرض. وعلى أية حال، فإن موليير نفسه حينما كان لا يقدم مسرحياته التى كتبها كان يخرج مسرحيات مؤلفين آخرين"(١٣)

لم يتخلّ مسرح الشمس عن أعتقاده العميق بأن المؤلف الجديد يولد من مشاركته الجماعية:

"أنا كثيرًا ما أقول للممثل: "دع شكسبير يهتم بالكلمات، فهو يجيد ذلك، أما أنت فعليك مهمة أخرى. إن ما على الممثل عمله هو أن يبين فى أى موّقف وفى أية حال تكون الشخصية التى تنطق بهذه الكلمات. كل شىء يأتى بالكلمات، لكن الكلمات ينبغى أن تأتى مما يفرزه الممثل كأداء"(١٤)

إن الأمل فى وجود مؤلف يخرج من الفرقة هو أمل قائم. ولكن منذ إبداع وكتابة مسرحية "الحكاية الرهيبة ولكن الناقصة لحياة نور ودوم سيهانوك ملك

---

١٣ - الفريد سيمون. "الآلهة الذين يصلحون لنا" مرجع سابق.

١٤-ريتشارد الثانى "ليلة الملوك"، الحاجة إلى شكل، حديث مع منوشكين، فى "المسرح/ الجمهور" رقم ٤٦ -٤٧، يوليو / أغسطس، ١٩٨٢، ص ١٠

كامبودجيا" فى عام ١٩٨٥، فإن الفرقة تقبلت فكرة المؤلف الذى يعيش فى تناغم مع الفرقة كما تفعل هيلين سيكسو.

"الحكاية الرهيبة ولكن الناقصة لنورودوم سيهانوك، ملك كامبودجيا"

بعد ترك "ورشة الاستاذ" مع... سلسلة المسرحيات التاريخية، واجه مسرح الشمس الحاضر من جديد. فاختار أن يعرض على المنصة تاريخ كامبودچيا الحديث من خلال أحداثها المعاشة فى شخص آخر ملوكها المنفى والذى سقط فى نهاية العرض. لقد قررت هيلين سيكسو عرض مأساة الشعب الكامبودچى بوصفها لوحة ملحمية من جزئين ينتهى الجزء الأول منها بالاتفاق بين سيهانوك والخمير الحمر والصين بعد فشل جمهورية لون نول، بينما ينتهى الجزء الثانى الهجوم الناجح الذي شنه الفيتناميون والذى وضع حدًا لنظام بول بوت الذى ينجح مع ذلك فى إجبار سيهانوك على النفى.

مرة أخرى، يتبنىّ مسرح الشمس وجهة نظر الشعب فى مواجهة "الكبار" الذين يحكمونه. فالشعب حاضر فى المجسمات العديدة المكسوة بالزى التقليدى الكمبودجى والمصفوفة بجوار جدران الدهليز والتى تبدو وكأنها تشاطر الجماهير فزعها وعطفها. تلك التماثيل شاهد على شىء آخر أيضًا: فإلى جانب الأحداث التاريخية التى تروى على خشبة المسرح فإن هيلين سيكسو تواجهها برؤية داخلية لكامبودچا كبلد يعى جيدًا عظمة حضارته التى تعود إلى آلاف السنين ويدين شعبه باحترام عميق وتبجيل لأسلافه وآلهته. ولتقديم ذلك يتبنى الممثلون نمط أداء جسدى يشبه إلى حد كبير أسلوب الكوميديا دلارت الذى يختلف تماما مع الملابس الحديثة الواقعية ولا يلجأ إلى استخدام القناع سوى بالنسبة لشخصية نورودوم سوراماريت الملك الراحل ووالد نورودوم سيهانوك

وللمرة الأولى. منذ مسرحية "العصر الذهبى" يعرض مسرح الشمس الحاضر من خلال نصّ ولد فى قلب الغرفة. إن "سيهانوك" من هذه الزاوية، نوع من كشف الحساب المؤقت: أين نحن من هذا الإبداع الجديد الذى يعرّى الحقيقة الاجتماعية فى العصر الحديث؛ هل نحن قادرون على كتابة النص المسرحى "الجديد"؟ إن المشروع طموح: عرض التاريخ القريب لشعب بعيد أمام جمهور غير عليم. ولقد استوحت سيكسو وبشكل واسع مسرحيات شكسبير التاريخية كما أنها ضمت للعرض أماكن مختلفة مثل الولايات المتحدة وروسيا والصين وفيتنام وأوربا، وجمعتها كلها تحت فكرة الكون:

"المسرح هو الفضاء الذى يُختبر فيه الكائن البشرى بوصفة ذرة فى هذا الكون، بوصفه دقيقة فى الزمن، أو سؤالا ضمن ملايين الملايين من حوارات البشر مع الآلهة، بوصفه واحدًا من مليارات "لماذا" التى توجه مذ سر السؤال الناطق الموجه إلى السر الأعظم الذى ليس له شكل، إلى السبب الأول الذى ليس له جسد" (١٥)

وإذا كانت هذه الخيارات الأسلوبية هى التى تقرب نص سيكسو من نصوص شكسبير، فإن كتابتها تتفاعل دائمًا مع "الكواكب الجبارة" الخاصة بعمل الممثل فى مسرح الشمس. فأصول الممثل ينبغى البحث عنها فى الأنماط الثابته فى كوميديا الفن التى تحاول منوشكين بعثها فى إطار الواقع المعاصر. مع الحفاظ على التعريف الأولى للشخصية وفقا لغرائزها وانتمائها الاجتماعى

---

١٥ – هيلين سيكسو، كتابات من المسرح"، مسرح الشمس ١٩٨٧، ص: ٢٤٧ – ٢٧٨

فالشخصية إما "طيبة" أو "خبيثة"، "قوية/ مستغلّة" أو "ضعيفة/ مستغَلَّة" وانطلاقًا من طريقة الأداء المبالغ فيها التى يفرضها ارتداء القناع فإن الكتابة تنزلق داخل الفراغات السيكولوچية التى يتركها الظهور على خشبة المسرح -إنها بذلك مكملة أساسا لأداء الممثل ولحضوره -وتتوافق- إذا ما اعتبرنا وكأنها بالمقاس - مع كل أداء فردى وقد ينتج عن ذلك إحساس بنوع من عدم الترابط وبالفعل، ابتداءًا من سيهانوك، فإن المؤلف الجديد لا يفرض الكلمة وإنما "يحافظ" عليها من خلال كتابته ومسايرته للأداء على المنصة يتحول أيضا إلى ناسخ ومترجم كذلك. كما أن نصوص سيكسو، فى صورتها الأولى قبل البروفات، سوف تتغير تبعًا لحركة الشخصيات فوق المنصة. وبعض الأمثلة كفيلة بأن تبرز هذا التمازج بين الحركة والكلمة.

يبدأ عرض "سيهانوك" بالنشّيد الوطنى لكامبودجيا وتبدأ المسرحية بلازمة تربط بين جزئى المسرحية: الشعب وقد تملكته فرحة الانتظار يقوم برقصة على إيقاع الموسيقى ويلعب بالستار البرتقالى اللون الذى يذكرنا بالمعبد البوذى.

وهذه التقدمة ترتبط بالعروض السابقة، من ذلك على سبيل المثال ثلاثى الفسقة (سيرتوبى وسير أندرو وفابيان) فى مسرحية "ليلة الملوك" كما ترتبط بموروث كوميديا دللارت، أى التعبير عن العواطف الأساسية مثل القلق أوالفرحة وذلك عن طريق حركانية الممثل. وانتظار الجمهور الكامبودجى يرتبط بانتظار جمهور المتفرجين قبل هذا العرض الضخم الذى سيستمر حوالى عشر ساعات. وفرحة تقدمة العرض والانتظار تقوم مقام البرولوج: إن قاعة المسرح والمنصة غارقتان فى إضاءة واحدة وهما تشكلان وحدة واحدة. وهذا البرولوج الذى

يقدمه الشعب يخلق نوعا من التواطؤ بين الممثلين وبين المتفرجين، يجد أصداءًا له ويتأكد من خلال "ليلة العدالة" التى يقيمها سيهانوك لدى وصوله كما يعيد الارتباط بالأساليب القديمة التى اشتهر بها مسرح الشمس. مثلما رأينا فى مشهد "سقوط الباستيل" فى ١٧٨٩ حيث كان المتفرجون يتحولون إلى الشعب الحقيقى المخدوع بالثورة أو المنشقين فى "١٧٩٣" الذين يروون فيما بينهم الأحداث الثورية ويخلعون على المتفرج الصامت صفة الشاهد المتعاطف وديًا مع عواطفهم وقصصهم.

خصوصية أخرى من خصوصيات الإخراج تظهر أن الكتابة بوصفها "Work in Progress" "عملا فى تقدم" تستغله العروض التالية: فالحاجز الذى يفصل بين الأحياء والموتى هش متقلب. فالطيبون يستطيعون التواصل مع الموتى فى حين أن الخبثاء لا يتمكنون من طلب النصح من الأسلاف. وبذلك فإن كل شىء يساهم فى عرض الماضى ليس بشكل حنين وإنما بوصفه عالمًا يستمر فى الحاضر: فهذا الأب يرتدى زيا تقليديا، والموسيقى تجرب عزف شاهد كلاسيكى بالآلات الوتريه، كما أن حراس المعبد يشاهدون هذا البعث للتقاليد. وبذلك لا يكون الماضى قد انقضى تماما. إن هيلين سيكسو تبتدع وجود الموتى الذين مثل كل الأرواح الطيبة يسهرون على تيه وانحراف البشر:

"إن الشخصية الأولى ل "قصة مرعبة" التى خرجت من أعماق قلبى هى شخصيته سوداماريت. حيث وإن كان حيًا بقوة ويفرض وجوده بحيويته الفائقة لقد كان الأول وعرفت للوهلة الأولى أنه سوف يظل هنا إلى الأبد أكثر الشخصيات حيوية وإخلاصًا وقدرة على الحياة الأبدية. لقد احببته وكنت فى

إحتياج إليه ثم واتتنى الفكرة التالية: ها هو المرشد والمعد، والأب والمعاصر للأموات والأحياء، الحارس، الحاضن، الملك الحقيقى للمسرح الذى يعلق لحظة دخوله إلى خشبة المسرح الصراع القائم بين فكر الأسطورة، وفكر الواقع"(١٦) هذا الابتكار يتوافق لدى الكاتبة مع الرغبة فى جعل الأفاق الروحية للمسرح أكثر رحابة حيث تعد خشبته مكانًا للتطهير يجد المتفرج نفسه فوقها فى مواجهة المشاكل الرئيسية للحياة الإنسانية "ضع يدك على موتك، أيها الآدمى، ميز بين الضرورى والتافه ومن هنا سوف تدرك أى اتجاه تسلك فى حياتك". (١٧) إن البحث عن قيم روحية وأخلاقية لدى سيكسو يتمشى مع رغبة موشكين فى المضى قدما إلى أبعد مما بلغه كوبو وإضفاء بُعْد "ملحمى" على "كوميديا زماننا" يتخطى الأطر الضيقة للتعامل مع الحاضر القريب واقتداءًا أيضا بتعاليم شكسبير إخفاء كذلك بعد آخر "كونى" يتيح تجسيد الآلهة على خشبة المسرح والقوى الجماعية التى تنتمى إلى الماضى المُطورة والمُمَدّينة للبشر. وفى هذا الصدد فإن التجربة الشكسبيرية ذات دلالة لأنها أتاحت لهذه الفرقة المسرحية أن تتعرف بصورة عميقة" على المسرح الشرقى وهذا الأخير أضاف إليها بالذات، علاوة على التقنيات الجسدية المختلفة، كيفية تجسيد الآلهة على المسرح.

"المسرح الشرقى هو بالنسبة لي، شيء داخلى بدرجة كبيرة. إنه مكان الأشكال المطلقه، الغيبية (الميتافيزيقية). وأنا استعمل هذا المسرح بوصفه غذاءًا. إن المسرح الشرقى هو منطقة "الآلهة". كيف يمشى إله فى المسرح؟ هذا سؤال حقيقى. لابد من البحث" عن إجابة له"(١٨)

---

١٦ – المرجع السابق – ص: ٢٦٣ – ٢٦٤.

١٧ – المرجع السابق ص: ٢٥١

١٨– جان بيرّيه، "حديث مع منوشكين " ، فى "مسرح الحركة، باشراف جاك لوكوك، بوردا ١٩٧، ص : ٢٧ – ١٣٠.

حين تستقر الآلهة فى الكون فإن نظرتهم إلى البشر وإلى حكاياتهم تختلف ومع "سيهانوك" أعادت منوشكين ظهور البطل الذى يصبح رمزًا للإنسان بآلامه وأفراحه وكفاحه ضد القدر أو خضوعه لحتميته.

هذه الأمْثَلَه لأحد "الكبار" تختلف عن المفهوم السابق المائل إلى النقد والذى سبق تقديمه بالذات. فى "موكب الكبار" فى بداية "١٧٩٣" فى تقديمهما لأعمال شكسبير، عمقت كل من منوشكين وسيكسو نظرتهما حول مظاهر الضعف البشرى للشخصيات. وقد عملتا على زيادة تعقيد الجانب النفسانى عند الشخصيات مع محافظتهما على الأداء الجسدى المبالغ فيه والكاريكاتورى بأسلوب كوميديا الفن أو الكوميديا دللارت "الإنسان الذى يرى إنسانا غير إنسانى، ومع ذلك، هذا غير الإنسانى يتحدث عن الإله وله كل ملامح الإنسان"[١٩] وهكذا أصبحت الرؤية الإنسانية الفكرية غالبة فى مفهوم الشخصيات، ومن هذه الزاوية، فإن مسرحيتى "شيهانوك" و"الانديااد" تشكلان كلا متكاملا. إن المسرح عند منوشكين وتجاوزًا للمخرج الشهير "كوبو"، يقوم بوظيفة من أقدم وظائفه، ألا وهى التظاهرة الطقسية: "اعترف بأن المسرح هو شكل من أشكال الدين: أقصد أننا نشعر فيه معا بنوع من الرابطة،أو بإعادة الرابط وجمع الحواس والانفعالات"[٢٠]

"الإندياد" أو عند أحلامهم"

من أول وهلة، يبدو أن شيئا لم يتغير عند أريان منوشكين منذ عرض "سيهانوك": فبعد الدخول من الباب الضيق ذى المصاريع الحمراء المواربة، فإن المتفرج يلج عالمًا آخر، سحريًا.

---

١٩ - هلين سيكسو، وكتايات عن المسرح" المرجع سابق، ص ٢٤٨.

٢٠- المرجع السابق، ص ٢٥٦.

ومرة أخرى، فهو مدعو أو هو ضيف على شعب. إن مسرحية كارثة كامبودچيا كانت متصوّرة باعتبارها قدّاسا دنيويا للأمة، يفتتحه النشيد الوطنى الكامبودجى الذى يستمع إليه الممثلون والمتفرجون وهم وقوف. فى هذه المرة، شبه الجزيرة الهندية بجميع شعوبها وأديانها هو ماجىء به إلى الورشة. لقد تحول الممثلون إلى هنود، وذلك بصورة كاملة، خادعة، بحيث إن المتفرج بدأ يشك فى نفسه. هل خياله هو الذى يجعل تلك الصور تلتمع أمام عينيه أم أن ما يراه مجرد عرض لطقس ما تم تصميم حتى أبسط تفصيلاته بدقة. ليست هناك بداية عنيفة بل لقد تم امتصاص المتفرجين ببطء فى تدفق العرض. فكما فعلت فى مسرحياتها عن الثورة، تحكى منوشكين التاريخ وتترجمه إلى صور مسرحية انطلاقا من رؤية الشعب ومن زاوية الحياة اليومية . وعلى الرغم من ذلك فإن "الكبار" لا يتم تجاهلهم على أساس أن الشعب هو محرك التاريخ. فأبطال هذا التاريخ -وفقا للنموذج الشكسبيرى- يظهرون على خشبة المسرح بوصفهم الأقوياء الذين يتحكمون فى مصائر الضعفاء ففى مسرحية "سيهانوك" يظهر نورودوم سيهانوك وأتباعه الأوفياء وأعدائه وكذلك نهرو وغاندى وجناه والمركيز لانلاب تجو أولورد موتباتن فى "الإندياد" وتتابع المشاهد فى الكونغرس أو المناقشات بين آزاد، نهرو، ساروچينى نايدو وچناه مع مشاهد من الحياه اليومية لعامة الشعب: فلاح البنجاب الذى فقد أملاكه وعائلته فى خضم الصراع على تقسيم البلاد ليتحول إلى قاتل، والأم المسلمة التى ترفض مغادرة نيودلهى لتقتل هى وأحد أبنائها على يد هندوس متعصبين، وبهادور، مروض السيرك الذى نرى رتبه هو نابالو (وهنا من اليسير أن ندرك ما يلمح إليه أسم الدبة الذى يشير إلى روديار كبلنج مؤلف ليس فقط "كتاب الغابة" الشهير وإنما أيضًا "كيم" وبه وصف هائل للهند

المستعمرة) نراها إذًا وهى تهاجم أصدقائه فى خضم الاضطرابات مما يستلزم قتلها على أيدى بهادور نفسه مما يذكرنا بصورة رمزية بهذه الهند المهملة التى فقدت القدرة على التمييز بين أصدقائها وأعدائها.

إن طريق الهند نحو الاستقلال، وهو فى الوقت نفسه تاريخ تقسيم شبه القارة، يصبح بالنسبة لمنوشكين وسيكسو تاريخًا فيه ينتصر الحب على عكس جميع البديهيات وفوق سائر المناقشات السياسية والدينية:

"هل من الممكن أن نتحدث عن الحب اليوم، علنًا، وبصوت مرتفع، فى الدوائر العامة، والسياسيه؟ هل من الممكن أن نتحدث عن الحب بحب، ودون عبث، فى عصر التليفزيون؟ لا. إن الحب اليوم اقتصر على الحميميات الضيقة، وأصبح محظورًا على المستوى العام. فليحب بعضنا البعض، أى زعيم دولة يمكن يسمح لنفسه بأن.. يقول هذا؟ (....) نعم، فى ذلك العصر، أمس بالكاد، حينما كان الغرب موشومًا بوشم هتلر، كان الناس يلتهبون حبًا فى آسيا، وكان جزء من الإنسانية يعيش فوق هذه الأرض نفسها عصرًا زاهرًا"(٢١)

إن منوشكين وسيسكو يعرضان علينا، من خلال صور مجهولة مع أنها مألوفة، هندًا مصوغة من الأحلام المتعددة. وهذه الصور لا تزعم أنها تتحرى الدقة التاريخية. إن مسرح الشمس يبسط للمتفرج مرآة غريبة لكى يتعرف فيها على ما يربط الكائنات البشرية بصرف النظر عن اختلافاتهم الفكرية والثقافية.

---

٢١ - فيش برو جرام مسرحية الاندياد، انظر الفصل الرابع.

إعادة اكتشاف فى البعيد ما هو قريب والنظر إليه باندهاش، ذلك هوالتغير الذى فرضته منوشكين وسيكسو على نظرية التغريب البرشتية. فكما هى الحال، عند برشت فإن هذا التغريب يعمل بهدف تعليمي، بل أيديولوجى، ولكن، إذا كان الأمر بالنسبة لبرشت يتعلق بفك رموز الآليات الاجتماعية لتحقيق عدالة أكبرفى المجتمع، فإن مسرح الشمس يباشر تحليل الكائن الإنسانى الغارق فى الحضارة المادية الغربية، ومن ثم فقد جذوره الروحية، وعليه فى هذا المجال أن يتعلم الكثير من الهند وآسيا:

"وماذا عن غاندى؟ غاندى يرتفع فوق مستوى أى كائن بشرى، بحيث إنه يستقر قريبا كل القرب من كل قلب. كلا، إن غاندى ليس أكثر ولا أقل صعوبة "فى تقليده" عن المسيح أو ابراهيم أوأى متصوف مسلم. إنه بلا نظير، عسير على الفهم ومن اليسير إدراكه كالشمس. يكفى أن نستهدى به ونستنير. إنه يتخلل أى ليل بما فى ذلك ليلى أنا.

وحتى إن كنا لا نفهمه دائما، فهو يفهمنا ، ونوره يغمرنا وضحكته تقودنا وتهدينا"(٢٢)

"المدينة الحانثة"

"المدينة الحانثة أوصحوة الإيرينيين" هذه المسرحية التى كتبتها هيلين سيسكو وعرضت فى عام ١٩٩٤ فى ورشة ڤانسين ترتبط بصورة مباشرة بالجزء الأخير من سلسلة الاتريديين. وعنوانها "الأومينيدّيين". التى وقعت سيسكو ترجمتها بامضائها بالاشتراك مع عالم الدراسات اليونانية بييرجوديه دى لاكومب

٢٢ - هيلين سيكسو، "كتابات عن المسرح" مرجع سابق، ص ٢٧٤.

ومسرحية "المدينة الحانثة" تعالج موضوع مسئولية رجال السياسة وموضوع لامبالاة المفكرين وصمتهم الآثم حيال فضيحة الدم الملوث. هذا "الشكل الجديد من أشكال الإبادة الجماعية"(٢٣)

وفضيحة الدم نشأت فى بادئ الأمر من تواطؤ الأطباء المالكين أو المديرين للمعامل الطبيّة الذين دفعتهم الأرباح الاقتصادية الهائلة لممارسات تتعارض مع شرف المهنه وقَسَم إيبوقراط. وهذه الفضيحة ليست سوى أحد مظاهر "تحنيط" المجتمع الحديث بأشكال رفضه المختلفة قد فقد هو نفسه إنسانيته وقدرته على الرحمة والتسامح إن المقبرة، حيث تدور الأحداث وتتعقد هيئة المحكمة وتتم للمرة الأولى محاكمة الكبار بواسطة من دمغوهم بوصمة الخارجين على القانون هو آخر ملاذ للحرية فى كنف وحماية "الليل".

والدعوة إلى الالتزام الأدبى والأخلاقى سواء الفردى أو الجماعى لا ينتهى ببث نوع من الاخلاقيات المباشرة حول اضطراب العالم وعدم استقراره، ولا بعرض معضلة مستحيلة الحل كما هى الحال على سبيل المثال فى مسرحية "أوديب ملكا" لسوفوكليس أو "المتضرعات" لأسخيلوس بل ولا بعبارات الإدانة من مثل ما يطلقه كورس العجائز الذى ينعى كليتمستر فى نهاية مسرحية " أجاممنون"، حسب قواعد المأساة الإغريقية. إن الخاتمة تعرض علينا الموتى وسعداءهم فى الإيليزيه الذى يذكّر من بعيد بزهرة السماء فى "فردوس" دانتى. فالسعداء يتطلّعون، بلا غضب، نحو الأرض إذ أن تناغم العالم يجعلهم متصالحين وفى حالة وئام "فالمسرح يحتاج إلى جرعته التجانسية من الخيال لكى يمرر الواقع، لكى نكون على مقربة من الحقيقة الإنسانية وعواطف الروح"(٢٤).

---

٢٣ -منوشكين، "الدم الملوث هو جريمة العصر" لقاء، فى "إنفورماتان" عدد ٣٠ مايو ١٩٩٤

ذلك ما تقوله أريان منوشكين فى معرض تبريرها لهذه النهاية المفاجئة. وحينما سئلت عن سبب النجاح المتواضع لهذا العرض، اعترفت بعدم وضوح الرؤية بالنسبة للجمهور: "لعل الصحافة ونحن أنفسنا لم نستطع أن نشرح أو نبيّن أن العرض ليس عرضا تلفزيونيا وثائقيا، وإنما هو مأساة أو تراجيديا تدور حول انقراض الضمير والمسئولية فى العصر الذى نعيش فيه من خلال شخصيات حقيقية"(٢٥). إن العرض يدور حول هذه الحقيقة السياسية والاجتماعية اليوم بكل توابعها من فضائح تنشرها وسائل الإعلام كل يوم وتثير الرعب والفزع، وتفقد الثقة والدافع. إن كون النهاية الخيالية والاستعارية المتمثلة فى الحياة السعيدة فيما بعد الموت تمثل نهاية مرضية يمكن فهمها على أنها حث على أوحض أو معاونة مقدمة لهذا العالم الفاسد ليست شيئًا مؤكدًا فالمتفرج حتى وإن كان من الأوفياء لمسرح الشمس يمكن أن تصيبه أيضًا خيبة أمل فيما يتعلق بالواقع الاجتماعى الذى يجعله لا يستجيب لهذا الحث ومحاولات التشجيع إنه هو ذاته موضوع ذلك التحنيط الذى تصفه الملكة فى توسلاتها للملك على أنه أحد أعراض مرض المجتمع

"أود أن أتكلم عن هذا المرض الذى يستشرى/ فى القصر فى البلاط. فى /المجالس الكبري/ هذا الضمور الذى يصيب الأعصاب التى توصل إلى القلب. هذه الشخصيات لا تشعر بشىء/ لم يعد لديهم صور فى خيالهم/ الشفقه لا تحركهم/ الأعمال الرهيبة التى يتم ارتكابها/ والآن بالذات وتحت نوافذنا

---

٢٤ - المرجع السابق.

٢٥ - برونوسالينو، الشمس المحجوبة لأريان منوشكين، فى لوموند فى ٢١ اكتوبر سنه ١٩٩٤

الفخمة ليست فى عيونهم دمعة واحدة/ هل نزعت منهم أعضاؤهم؟/ هل توجد فجوة خالية وسط صدورهم؟ وإن رائحة الكراهية الشرسة التى تهب من المدينة/ وتتصاعد لتلهب وجوههم كأن يجب أن تنذرهم/ أو على الأقل تحرك مشاعرهم/ ولكن لم يعد هناك من يتشمم الروائح/ لا أذن ولا عين ولا أنف/ لقد نسوا أن مصيرهم الفناء وأنهم منتخبون يمكن دهسهم وطردهم وكراهيتهم.. ماذا ينبغى عمله لكى نوقظهم؟"(٢٦)

انطلاقا من نصوص درامية قائمة، يشكل مسرح الشمس من خلال سلسلة أعمال شكسبير وثلاثية الاتريديين، نظام مراجعه الخاص به والذى يضفى ترابطا شكليا على العروض. وبذلك تتوجه الكتابة الدرامية نحو أبعاد رمزية واستعارية جديدة للواقع معيدة للحاضر ما أفسدته الحضارة من أرضية أسطورية مقدسة طوال فتره انتشارها إن "المدينة الحانثة" تمثل نوعًا من العودة الثرية نحو الماضى. لأن المسرحية تعتمد قبل كل شىء على الواقع السياسى والاجتماعى اليوم ويبدو وكأنها تتجاهل أنها ليست قطاعًا حيًا من المجتمع وإنما هى أيضًا فن وخيال إن المسئولين السياسيين الذين نراهم فى قفص الاتهام عقب محاكمة الدكتور جارتًا ممثلون بالأنماط الحديثة س١وس٢ وتدفق خطابهم الذى نراه أحيانا مشوبا بتفخيم غنائى يتعارض مع أحجامهم المصغرة مثل التماثيل المنحوتة ليس فقط خاصية أسلوبية للنثر الدرامى لسيسكو وإنما يتولد من العلاقة المباشرة للمسرحية بالواقع: إن المتفرج، المتآلف مع الواقع يفهم ما يتعلق به الأمر ويستكمل المعنى انطلاقًا من واقعة مادية على الرغم من كونها لا توضح أو تشرح سوى من خلال تلميحات وإشارات غير جادة.

---

٢٦ – هيلين سيسكو، المدينة الحانثة، باريس، مسرح الشمس، ١٩٩٤.

فى اللوحتين السياسيتين. التاريخيتين "سيهانوك" و"الإنديان" تمكنت سيكسو من تثبيت التسلسل التاريخى للأحداث وترسم بوضوح صور شخصياتها على خشبة المسرح بحيث تتوافق مع الأبطال التاريخيين للأحداث. هذه اللوحة الشاملة لا تنطبق مطلقًا على "المدينة الحانثة" فهنا تتعامل سيكسو بكل حرية مع العصور التاريخية والشخصيات وأبعاد المعانى....

مما أسفر عن نوع من المزج أو الخلط (patchwork) فى التاريخ، وكذلك فى الأشكال المسرحية، ذلك المزج الذى يربط بين الأغريق والمسرح الإليزابيثى ويفسح المجال لبعض التلميحات والاشارات للواقع الراهن. ذلك كله يحقق متعة مؤكدة للقارىء، ولكنه قد يصيب المتفرج بالملل الذى يودّ أن يفهم لحظة مشاهدته للعرض، وليس بعد فوات الأوان.

فى "الأومينيون" تعرض "سيكسو" "الإيرينيين" بوصفها. قربان العدالة أو التضحية بالعدالة من أجل السلام؛ وهى ضريبة تعد بمثابة الخيانة "إن العدالة فضيحة شرعية فى خدمة قضية أسمى، هى السلام(٢٧). ذلك ما تصرّح به الكاتبة، كما أنها تعترف، فى إقصاء هؤلاء العجائز المدافعات عن القانون، بجريمة قتل الأم المتكررة: "إن هؤلاء الأمهات النائحات العنيدات هن اللائى يعذبننى. كأنما فى كل جريمة تكون العجوز هى التى أقوم بقتلها. هذه هى الجريمة:

إنها أمى التى أقوم بقتلها - الحياة، أمى"(٢٨) إن هؤلاء الإيرينيين يشكلون المعادل الموضوعى لعقدة أوديب الفرويدية التى عارضها كل من جان بيير فيرنان وبيير ڤيدال ناكيه فى كتابهما بعنوان "أوديب وأساطيره"(٢٩)

---

٢٧ - هيلين سيكسو، مسرح الشمس١٩٩٢، ص٨.
٢٨ - المرجع السابق، ص١٢.

فى "المدينة الحانثة" الإلهات اللاتى يمثلن الذى لا يقال وهن ساكنات، يعدن إلى الأرض بعد نعاس دام عدة آلاف من السنين، لكى يثأرن من الظلم الواقع على الفقراء والضعفاء. ومع ذلك فإن الأم حليفتهن قلبًا، لا تقرّهن:

"الأم – كل ما أطلبه هو: كلمة/ هذه الكلمة أريدها من كل بدّ/ كلمة واحدة، لكنها الكلمة القادرة./ الكلمة التى لديها القدرة على إيقاف الاغتيال.

الايرينيوّن. وما اسم هذه الكلمة العجيبة؟

الأم –"الصفح". هذه هى الكلمة التى أريد أن اسمعها./ نخرج من هذه الشفاه ومن تلك الشفاه.

الايرينيون– كلمة؟؟! وتطلبينها من هذا القاتل؟ / ولكن ما حيلة الكلمة/ بالمقارنة بهذا التكفير الدامي؟/ الصفح! الصفح! ولكن أى شخص يمكن أن ينطق بهذه المقاطع:/ الصّ - فـ - ح! شىء يسيرا!/ كلا، ما من كلمة على الاطلاق/ تحل محل التضحيه بالثيران والخنازير. (...) أجل، العقاب وحده هو الذى يحكم البشر/ هو وحده الشافى، من أجل خيرهم.

الأم – إذًا، بمجرد أن تقال الكلمة./ تكون نهاية الشقاء./ أبواب السماء الواسعة حيث تقيم الرحمة/ التى تمحو الجرائم والحفائظ/ تفتح فى الحال، وكل الذين/ فى هذه اللحظة مدججون بالسلاح/ فى المعسكرين، باتفاق مشترك/ يخرجون من الجحيم/ الذى نصطلى فيه منذ سنين طويلة" (٣٠)

---

٢٩ – چان بيير ڤيرمان، بيير فيدال– ناكيه، "أوديب وأساطيره"، بروكسيل، ١٩٨٨ و١٩٩٤

٣٠ – هيلين سيكسو، "المدينة الحانثة" مرجع سابق، ص ١١٩–١٢٠.

إن الأم تعترض بلغة دينية، على التعطش للدماء عند أخواتها القديمات. فباسم "الصفح" لن تنعقد المحكمة كما كان يأمل الـSDF فى هذا الظل الطوباوى لمجتمع ينعم بقوة بالعدل والحرية والحساب حساب المفسدين، الذى من أجله جاء الايرينيون إلى الأرض، لن يقام. إن المفهوم النصرانى للصفح لا يتفق مع شكل المأساة القديمة التى تترك الإنسان بلا صفح أمام الآلهة والكتاب، وحده أمام قدره ومصيره. وفكرة الغفران تستتبع مفهوم الندم، وبالتالى الرجوع فى الذنب، فى حين أن المأساة الإغريقية تعتمد على فكرة اللارجعة فى الذنب أو الخطيئة الأولى، ومن ثم فهى خطيئة محتومة، قدريّة.

إن الصفح يهدم مجال القوة الدرامية ولا يهب تفجر الغرائز وتأجج المشاعر للوعى ولا حتى للتفكير وإنما يجعلها عرضة للسخرية. إن الانفعالات الدرامية التى تم اختيارها كنقطة انطلاق، ونعنى بذلك الأم التى ترثى تضحية ولديها البريئين، تصطدم باستهزاء هذا التشقق للخطاب الدرامى الذى ينتج عنه أساسًا بلبلة ومقاومة المتفرج وبينما الذين بلا مأوى يقفون خلف السور الحديدى وينصتون إلى الاتهام وإلى الدفاع ويستمرون فى الوقوف فى صف العدالة، تحدث لحظة كبرى من لحظات المسرح إن ذكرى ارتباط مسرح الشمس بمعارك لصالح الحرية والعدالة فى المجتمع تعود مرة أخرى حية فى خيال المتفرج وفى تلك اللحظة فإن الجمهور "يتشبث" بالعرض. إن الرغبة فى التغيير التى اتفق عليها كل من "الإيرنديين" والصعاليك والأم وآشيل مارس المقبرة والليل حامى نواياهم ومشاريعهم لا تصل بهم إلى تحقيق أى شىء ويذهب مشروعهم أدراج الرياح وكأنه مؤثر درامى غير مكتمل وذلك حين حل فورزا محل الملك المحتضر وأخذت زوجته الثاقبة الفكر بلا جدوى السلطة ووفرت لنفسها وسائل "تطهير" المقبرة.

إن مـوضـوع وشكل هـذا الـ Lehrshlück الذى يـبـغى التـحـول إلى أسطورة - وفقا للمعنى البـريختى -حول العـالم المعـاصـر لا تستثيران إحجام المتفـرج وإنما هذا النقل الدرامى للواقع الاجتماعى الذى تقوم به هيلين سيكسـو يبلبل إدراك المتفـرج. إن الكاتبـة لم تستقـر سـوى مؤخـرًا على مبـدأ الكتابة لفـرقة من خـلال لقائها بآرايان منوشكين مع جعلها تعتبر العرض هو الهدف الرئيسى على الرغم من أن عملها المميز جدًا "بورتريه دورًا (١٩٧٦) كان قد تم تقديمه بالفعل

فى مقابلة صحفية مفصلة مع الناقدة فرنسواز ڤان روسوم جيون[٣١] تصف "هيلين سيكسو" مراحل كتابتها. عن الصدمة الانفعالية المفجرة للكتابة. تقول "أنا لا اسـتطيع أن أكتب إلا انطلاقـا من أنفـعـال مـعين، لابـد أن أتلقى صـدمـة"[٣٢] وفيمـا يختص بمسرحيـة "المدينة الحانثة" كانت الصدمة تتمثل فى مقتل عدد من الأطفـال الأبرياء نتـيـجـة لتـواطؤ بعض الأطبـاء المنتـفـعين المسـتـغلين. والأم فى المسرحية تتقمص الشخصية التى يقع عليها عبء هذه الصدمة العاطفية والتى تقوم مقام القدر القديم. وتضيف سيكسـو قائلة "لدى مشكلة مع الشخصيات. أنا لم أكتب فى حياتى أية رواية. لا أجد نفسى قـادرة على إبداع شـخصيـات روائيـة وبخـاصـة الرجـال منهم، لأننى لا اسـتطيع أن أكتب إلا بالجـسـد، انطلاقًـا مما أشعر به. الجسد هو المصدر عندى". [٣٣]

من هذه التـجربة المحـدودة والمحددة تتـولد شـخصـيـات جـميلة كل الجـمـال، شـخصـيـات متقلبـة، متغيرة، من الجنسين: على سـبيل المثال أشيل الحـامى، أو طائر الليل الأسـود الذى يحكم الزمان فى هذه الحياة الدنيـا، والفضـاء فيمـا وراء

٣١- فرنسواز ڤان روسوم جيون "بمناسبة مان" لقاء مع منوشكين ١٩٩٠.

٣٢ - مرجع سابق، ص٢١٤.

٣٣ - مرجع سابق، ٢٢٩.

ذلك. ومع ذلك فإن معايير التجربة والانفعال تظل غير كافية حينما يتوجب تصوير الـ "Tipi Fissi" أوالأنماط الثابتة الخاصة بمؤسسات الدولة أو مجموعات الضغط. إن الكثافة النفسية وكثافة الأداء يحملها الممثل. فانفعاله العاطفى هو الذى يشحن الشخصية. إن الانفعاليه هى التى تطغى، وهى التى توجه النظر نحو الواقع الاجتماعى، لأنها بالنسبه لسيكسو الضامن للحرية الفردية: "أنا لا أحب السياسة. فالسياسة مطبوعة فى نسيجى ولكنها كالعدوى الاجتماعيه. منذ زمن بعيد وأنا واقعة فى فخ السياسة.

فأنا رهينة، كما هى حالنا جميعًا، للمشاهد السياسية، للتاريخ، لكننى لا أكتب فى هذه الموضوعات وانما أكتب فيما تبقى من الملامح الإنسانية من خلال الإغراء أو السبى السياسى (٣٤).

طبقا لأمانى أريان منوشكين، حاولت سيكسو أن تكتب مسرحية تعليمية من نوع "كوميديا عصرنا" و"العصر الذهبى" : "نريد مسرحًا فى صراع مباشر مع الواقع الإجتماعى. لا يكتفى بأن يكون مجرد ملاحظة، وإنما حافزا على تغيير الظروف التى نعيشها"(٣٥). مسرحية شخصياتها الفاعلة مصابة مع ذلك بالعمى- كما هى حال عبد الله، أرلا كان الجديد - بحيث لا يعرفون ماذا يصنعون ولا لأى هدف يعملون: "أولا. المسرح هو منصة العمى الذى أصابنا. فى المسرح، أرى عميانا، فى المسرح، كما أكتب ذلك فى المسرحيات التاريخية، الشخصيات عمياء، لا يدركون ماذا يصنعون ولا أين يذهبون. وهذا ما نعاصره. فنحن يوصفنا معاصرين لأنفسنا، نحن عمى، نحن لا ندرى مطلقا ما نقوم به ولا

---

٣٤ - مرجع سابق، ص ٢١٦.

٣٥ - مسرح الشمس، العصر الذهبى، باريس ، ستوك، ١٩٧٥، ص١٤.

إلى أين تقودنا خطانا"(٣٦). إن شكوك سيكسو الدالة على حدة الذهن ونفسيتها تمنعها من الانزلاق إلى شطط الواقع الاجتماعى والأبطال الموضوعيين. إنها تكتب مسرحيات داخل المسرحية. أو "لا-مسرحيات": "التاريخ (الذى لن نعرفه أبدًا) على سبيل المثال، التى يتعلق الأمر فيها بمعرفة ما كان يمكن أن يكون عليه الأمر إذا ما... أو كيف أصبح ذلك على وجه التقريب... وفى... فى مسرحية "المدينة الحانثة" كتبت مسرحية حول "شبه" المعركة ضد المافيا. و"شبه؛ التحرر من احتقار الأعراف و"شبه" العدالة للـ .SDF إن مسرح منوشكين هو دائمًا مسرح يحمل رسائل، والأداء عندها يستلزم هذه التداعيات: "المسرح الذى أحبه هو المسرح الذى أطلق عليه "مسرح العشيّة"، عند شكسبير عشيه معركة، أوعشية اتخاذ قرار"(٣٧)

"وفجاءة. ليالى سهر"

"سيداتى، آنساتى، سادتى، مساءالخير. منذ حضوركم الأخير، حدث عندنا حادث غير مشروعاتنا، ومواعيدنا وأخيرا حالتنا الذهنية وجميع حياتنا. ومنذ ذلك الوقت، بدا لنا أن هذه المفاجأة المسرحية التى حدثت فى مسرحنا كانت مخصصة من أجلكم" (٣٨)

بهذه الكلمات التى ألقاها جاك الذى يقوم بدور المقدم، افتتح العرض قبل-الأخير لمسرح الشمس بعنوان "وفجأة، ليالى سهر". وقد حيرّ النقاد قليلا .فقد وجدوا فيه إشارات واضحة للأحداث التى وقعت فى الورشة يوما بيوم خلال

---

٣٦ - فرنسواز ڤان روسوم جيون "بمناسبة مان"، مرجع سابق، ص ٢٣١.

٣٧ - مرجع سابق.

٣٨ - مسرح الشمس/ هيلين سيكسو "وفجأة ليالى سن" (مخطوط) ص١.

صيف عام ١٩٩٥، حينما التف حول أريان منوشكين رجال المسرح من أجل الدفاع عن مجموعة من الأفراد بلا أوراق شخصية، لجأوا إلى كنيسة سان بيرنار. وإن مثل هذا الاقحام للواقع داخل عالم الخيال المسرحى المغلق ليس بالأمر الجديد على مسرح الشمس. فما يؤدى فوق المنصة يستمد غذاءه من العالم الخارجى وهو يمتد فى أفعال من أجل الصالح المشترك للمجتمع؛ ومسرحية "وفجأة، ليالى سهر " لا تختلف فى ذلك لا عن أسلوب الإبداع الجماعى للثلاثية (١٧٨٩، ١٧٩٣، العصر الذهبى)❖ ولا عن مسرحية "المدينة الحانثة" والحدوتة تتلخص فى أن عرضا لفرقة الأوبرا التبيتية يتوقف" على حين فجأة بسبب وصول وفد التبت الموجود فى باريس فى مهمة رسمية. وترفض الحكومة الفرنسية استقبال الوفد فيقرر الوفد دخول المسرح من أجل ممارسة ضغط سياسى انطلاقاً من هذا البيت، "بيت الحاضر".

وهكذا فإن الإبداع انطلاقاً من الارتجاليات، والعرض - الذاتى للفرقة فوق المنصة يعدان العناصر المميزه للعرض. إن فيلم "موليير" (١٩٧٦ - ١٩٧٧) كان قد عكس صورة فرقة مثالية على حد تعبير جان كلود بينشينا فى، المعرض الذى أقامه لتاريخه المسرحى عام ١٩٩٤:

"هذه القصة التى كنا بحاجة إلى تصديقها، قد عرفت أريان منوشكين أن تطلق عليها اسمًا، ولقد عشنا وهم ما يزالون يعيشون هذا الأمل اليوتوبى الذى كنا نؤمن به وحدنا (....) إن درس مسرح الشمس وأريان يظل جوهريا فى داخلنا، لقد جعل منا أسرة ممثلين على حدة [٣٩].

٣٩- جان كلود بينشينا "المغامرة" فى "لوموند" فنون وعروض، فى ٢٦ مارس ١٩٩٤، دفتر خاص: مسرح الشمس بلغ سن الثلاثين.

فى حضن هذه الجماعة المسرحية ولدت الكوميديا الكلاسيكية وكاتبها الأعظم موليير. وبهذا الفيلم تبنّى مسرح الشمس أسلوب موليير والطموح إلى نهضة حديثة للمسرح، وذلك عن طريق مسرحية "كوميديا عصرنا" التى كان جاك كوبو يحبها حبا شديدا. وعلى النقيض من ذلك، فإن "وفجأة ليالى سهر"، وعلى أثر فيلم "فى الشمس حتى فى الليل" الذى كان يصاحب بروفات مسرحية "طرطوف"، قد فضلت أسلوب التقليد الساخر الذاتى أو "الأوتوبارودى": إن الفرقة التى استقبلت مجموعة الضيوف الغرباء قد تم تجاوزها عن طريق هذا الامتداد للحياة داخل المسرح، والعلاقة الوثيقة مع الجمهورالذى تملكته حماسة التأييد فرفض مغادرة القاعة وسبب لها الارتباك، كما عبرت عن ذلك حارسة المسرح: السيدة غابرييل

"من فضلك يا أستاذ هل عندك جراج؟ هل عندك فيلاّ؟ هل عندك حديقة؟ هل عندك خيام معسكر؟ إذًا توجه إلى الوفد. أما هنا فهذا مسرح، يا أستاذ. ليس هذا جيش الخلاص. هنا عندنا عروض كل ليلة يا سيدى. هناك متفرجون يحضرون ويدفعون ثمن التذاكر لكى يشاهدوا العروض" وليس تيبتيون مستلقون أو يقومون بالطهى. يجب ألا نقترح أشياء مثل هذه حتما لا نعلم ما الفرصه علينا ذلك من التزام: من هو هذا؟ أهو صحفى أم محرض؟ يجب ألا نترك لهم الكلمة.

إن مدام غابرييل تذكرنا بحركتها المسرحية البريختية بآشيل، حارس المقبرة فى "المدينة الحانثة" ولكنها تمثل أيضا دور من هى دائما متواجدة على خشبة المسرح التى تنام فوقها وتسهر عليها. ربة العمل شخصيًا.[٤٠]

---

٤٠ – مسرح الشمس، "وفجأة ليالى سهر" مرجع سابق ، ص ٩.

إن أسلوب الإبداع عن طريق الارتجال ليس جديدا. فالفرقة تتواصل مع التقنية التى تبنّتها منذ بداياتها بأسلوب كوميديا الفن أو الكوميديا دللارت. ولكن ظهور أنماط فى قلب الفرقة المسرحية ترك الحبل على الغارب للتقليد الساخر الذاتى (الأوتوبيا رودى) قد يكون مرتبطا بالتواصل القائم بين الارتجال والكتابة.

انطلاقا من ارتجاليات مسجلة على شريط ڤيديو تقوم هيلين سيكسو بإعادة كتابة العرض فى صورة "متناغمة" صافية. قريبة من التعبير الشفهى إن الكتابة تمرر برشاقة المفاهيم المقدسة "للمسرح المختلف والمناضل" فى غربال سخريتها.

وعلى سبيل المثال: انفتاح الجماعة المسرحية على العالم، التواطؤ بين خشبة المسرح والصالة. الجمهور المثقف الذى ينقسم بدوره إلى أنماط اجتماعية متنوعة لكاهن لديه مشاكل مع رؤسائه ومتفرج بلچيكي، أو رجل أعمال يحجم عن العودة إلى بروكسل أو خبيرة التبت التى تعتقد فى "القدر" مثل أهل التبت "كارما" ومن ناحية أخرى فإن شخصية "اللاما" تذكرنا بشخصية مهاتما غاندى وعناصر الضعف التى مرت بها الفرقة حين قدمت "الإندياد". فالكاتبة هنا عليها أولاً تقوية البنية النصّية للنسيج كما عبرت أريان منوشكين عن ذلك منذ تجربتها مع مسرحية "سيهانوك":

"الجميل عند موليير توازن المؤلف- الممثل. موليير هو الذي، فى وقت معين، راح يكتب نصوصا للممثلين، بوصفه شاعرًا وعليمًا بالمسرح، وديناميكية المسرح وحاجات الممثل (....) بالنسبة لنا، المهم هو أن نكون مستعدين لاستقبال شاعر المسرح. فلنكن أداة جيدة لهذا الشاعر. ومن ناحية الشاعر، فعليه أن يترك الحرية لخيال الممثلين ليتطور. إن المهم بالنسبة للطرفين هو أن يتيح كل منهما

للآخر الحرية والوسائل للسير قدمًا . أما إذا كانت الأمور التى تتعلق بجسد الممثل قد تمت كتابتها مسبقًا وبشكل تعسفي، وإذا كان المؤلف يشغل مسبقًا مكان الممثل، حينئذ فإن هذه "الأمور" لا يمكن بعد ذلك أن "يكتبها" الممثل، ولا أن يؤديها ولا أن يرتجلها: قصارى القول، لا يمكن التحرك قيد أنمله..." (٤١) وإذا نظرنا عن كثب فإن الكتابة لا تخضع بالفعل لرقابة النسخ المتناغم وإنما هى تخلق مسافات حين تتبع الموقف وتظهر هنا هيلين سيكسو أكثر مما رأينا فى مسرحياتها السابقة تقاربًا عميقًا مع تطور عملية الخلق والإبداع لدى آريان موشكين التى تنطلق من الشخصية (فى الارتجال) ومن المكان لكى تشكل نسيج عرض ما وتعطى سيكسو لهذه الشخصية القدرة على الكلام مميزة إياها بنبرة معينة تكون فى معظم الأحيان مأخوذة عن أحد الكتاب الذين تشعر بتوافق معهم، شكسبير على سبيل المثال، وبذلك يحصل على تأثيرات تسبب التيهان بسبب نقل هذا الأسلوب إلى بيئة غير معتادة وهو نوع من التغريب والتركيب فى اللغة.

"إحدى السمات المميزه لمحرك (موتور) النص الذى تكتبه "سيكسو" يكمن فى أن الكتابة تعمل أشبه بـ بعلبة السرعة (الڤيتيس): فهى تلجأ إلى مجموعة من الأدوات التى تتعلق بالنحو والتراكيب والمفردات التى عن طريقها تتم زيادة السرعة وتقليلها ، وأحيانا استعمال الفرامل أمام كلمة تشذ أو جملة تنحرف و تسبب نوعًا من الانفلات المفاجىء" وكأنما الكتابة (ومن بعدها القراءة) تبدأ من جهل بأسباب الأشياء أى بمعرفة هذه اللا-معرفة وبذلك تجد نفسها أكثر حساسية تجاه الحركة التى تدفعها وكأنما هى فى البداية مرغمة على أن تدع نفسها فى مهب الرياح ولذلك تترك للسرعة مهمة تخطى المعانى" (٤٢)

---

٤١ - جان بيريه "حديث مع منوشكين" مرجع سابق، ص ١٢٣.

٤٢ - ميريىّ كال- جروبير، بمناسبة "الخطيبة اليهودية" لهيلين سيكسو، فى "أدب" رقم ١٠٣، ١٩٩٦، ص: ٧٩-٩٣، ص ٧٩-٨٠.

إن السقوط إلى الهاوية يتوقف فى اللحظة التى يتم فيها الوصول إلى البعد الجوهرى. إن الكوميديا المرتجلة لا تنتهى بخاتمة سعيدة. صحيح أن التيبيتين لا يذبحون كقرابين كما كان هدفهم، وللحظة، تتيح الاستشهاد بفقرة طويلة للدلاى لاما تجعل يوتوبيا "تبت حرة، مهد حضارة وثقافة فريدة لعلوم الروح" تحيا فوق خشبة المسرح. ولكنها سرعان ما تزول وتتلاشى على الرغم من ذلك لأن الحكومة الفرنسية لم تشأ أن تلغى صفقات الأسلحة للصين. والعرض ينتهى بصوت مسجل للمسرح الوثائقى:

" حلقت الطائرات إذًا فى اتجاه الصين. وفى الحال هاجمت الشرطة المسرح. وتم ترحيل التيبتيون على المراكب وطردوا. ولكن، على أقل تقدير فالتصفية الجسدية لم تتم. ولم نعلم إلا بعد يومين أن رجلا وامرأة قد انتحرا فى ميدان لهاسا."(٤٣)

إن الالتزام الذى يتجلى فى كتابة هيلين سيكسو، وكذلك فى مسرح أريان منوشكين هو فى واقع الأمر التزام ذو استلهام وجودى: ففى مواجهة الموت، يكتشف الكائن البشرى الخيارات الجوهرية لحياته: "قبرك يلهم الحياة. فى الوقت الذى يأتى فيه الحى ليؤكد للميت أنه ليس ميتا. من يتوجه نحو الإنسان، يمر بالضرورة بالوحش، بالقبر وبالنجوم"(٤٤). من هذا المفهوم ، فإن مسرحية "وفجأة، ليالى سهر" تشكل مرحلة جديدة فى بحث النوع الدرامى المستقبلي. وبفضل أسلوب السرد" المرتجل"، فإن مسرح الشمس، وبعد أن مرّ بالكون، يكتشف من جديد البعد الإنسانى للتاريخ:

---

٤٣ – مسرح الشمس، "وفجاة ليالى سهر"، مرجع سابق، ص ٤١.
٤٤ – هيلين سيكو، "كتابات عن المسرح" مرجع سابق، ص ٢٥٢.

"لقد حافظ المسرح على سر التاريخ الذى تغنّى به هو ميروس. فالتاريخ مصاغ من حكايات أزواج وعشاق وآباء وفتيات وأمهات وأبناء، من غيرة وكبرياء ورغبة. وهناك وجوه تلقى بآلاف الاساطيل والأشرعة وتدمر المدن" (٤٥)

عبر مروره بأعمال شكسبير و"الأتريديين"، اكتسب مسرح الشمس أبعادا ملحمية وكونية. من أجل أن يروى حكاية عصرنا. لقد عاد بعرضه قبل الأخير إلى نقطة البداية، "العصر الذهبى"، فى حدود أنه أعاد التواصل مع سرد الواقع الاجتماعى الذى يروى فى المسرح وبين رجال المسرح. بذلك فقد تجاوز رؤية "جاك كوبو" لكى يلحق بها بصورة أفضل: "إن مسرحية "كوميديا عصرنا" تظل المشروع الأساسى لأريان منوشكين وفرقتها .

"طبول فوق السد".

قامت أريان منوشكين وفرقتها بعرض آخر أعمالهما بعنوان "طبول فوق السد" عام ١٩٩٩. وإذا تذكرنا الفيضان الذى اجتاح موزامبيق، بدا لنا أن الموضوع الذى اختارته كان موضوعًا نبوئيا. ومن اليسير أن نتابع سلسلة المسئوليات ونحدد من الذى قام، بدافع الجشع واللامسئولية، بإنشاء الجسور الرديئة: "لماذا أعاقب أنا وحدى، إن الجميع مذنبون"(٤٦) بهذه الكلمات يرفض مهندس المشروع أن يكون كبش الفداء. ويتضمن العرض خلال جزئه الأول الذى يتضمن توتر الحدث مفهومًا معارضا لبريشت وهو الصراع ضد القدر الذى أدخلته منوشكين فى عروضها منذ أن كرست جهدها لتقديم آشيل فى سلسلة "الأتريديين": "مازال هناك وقت للاصلاح والترميم." ومع ذلك فإن محاولات الترميم تفشل، والصراع ضد القدر يبدو ضعيفا منذ البداية. وهنا يتدخل مفهوم غيبى (ميتافيزيقى) مريح: "لقد رفضت الآلهة أن أقوم بالترميم." ومن ثم نجد أن تلك العلاقة الطفولية بكوكبة قدرية انطلقت سهوًا هى ما يربط بين

---

٤٥ - مرجع سابق، ص ٢٥٥.

٤٦ - هيلين سيكو، "طبول فوق الجسر"، باريس، مسرح الشمس، ١٩٩٩.

يربط بين "طبول فوق السد" وبين "المدينة الحانثة" ويجعل من العرض الأخير جزءًا ثانيا فى منظومة ثلاثية منفتحة على حاضرنا، كانت نغمتها قد توقفت لفترة عند تقديم "وفجأة ليالى سهر" وحيث... نجد فيه المتفرجين، كما سبق، يمثلون تماثيل شعب الخُميرى ويصبحون الممثلين الحقيقيين العاجزين عن الحركة أمام اكتشاف قدرهم الذى يطالعونه فى مرآة سوداء.

إن ملحمة عصرنا تتحول بين يدى منوشكين وبشكل لا يرحم إلى مأساة، حيث الكارثه لا نجد ولا يمكن أن نجد لها حلاً مقبولا: فمنذا الذى يستطيع أن يقرر أى جزء من الشعب ينبغى التضحية به من أجل إنقاذ الجزء الآخر؟ ومن الذى يمكن أن يتحمل مسئولية بهذا الحجم الذى لا يصلح سوى للآلهة؟ إن الأجابة الوحيدة، الأمل الوحيد، يبدو أنه يأتى من الاستتارة، الموقف الوحيد الممكن فى مواجهة هذا الطوفان: "لن يبقى أحد على قيد الحياة أمام هجوم الآلهة. لم يكن لنا عيون إلا لأنفسنا". إن فكرة الحساب الذى يقيم العدالة باقرار التمييز بين الذين يتصرفون – لأنهم سيحاكمون طبقًا لأعمالهم، وبين الذين يتحملون النتائج، هذا التمييز هو ما يشكل الخط الأحمر فى عروض مسرح الشمس منذ الجلسات الثورية فى موكونسيى "١٧٩٣" وعلى مستوى القراءة المسرحية تمثل "طبول فوق السد" نهاية المطاف لسنوات طويلة من الإعداد والتحضير. ولكى نعبر استشهادًا بكلمات جوته، حينما رأى إيطاليا بعينىّ رأسه: "كل شىء فيها"، منذ البدايات بملحمة مايو ١٩٦٨، و"كل شى اتخذ معنًا جديدًا" وكأنه فى هذا العرض ذو الألوان القاتمة والأضواء الباهتة حيث ترسل الألوان الحمراء والبيضاء نداءات تدعو للتواصل بين الصالة والمنصة يتم بذلك مسرح الشمس رسالته ويعيد حاضر المنصة بفضل طريقته فى الأداء إلى بعده العميق "بوصفك

خادمًا للتراجيديا لقد أعدت بعنف للزمان، وللفضاء الشاسع للمسرح" ومن خلال أوديب "الرجل المبهر" إن مسرح الشمس يعيد، بأسلوبه فى الأداء، حاضر المنصة إلى بعده العميق(٤٧)

٤٧- هذى بوشو، "سوفوكل على الطريق" آرل، أكت سور، ١٩٩٩. ص: ٩-١٠

أورسولا يونج*

كوبي Copi: "زيارة ثقيلة"

أو نسخة كامبية من "غادة الكاميليا"

"كوبي" هو الاسم المستعار للكاتب الهزلي والرسام والروائي والمؤلف المسرحي والممثل "راؤول دامونتي بوتانا" Raúl Damonte Botana، المولود في بيونس آيريس في ٢٢ نوفمبر ١٩٣٩، لعائلة شهيرة تنتمي إلى الوسط الصحفي والدبلوماسي في الأرجنتين. وقد أمضى كوبي Copi شطرًا من شبابه في مونتيفيديو عاصمة الأورجواي، البلد الذي أهدى إليه روايته القصيرة "الأورجواياني" L'urgua yen في ١٩٧٢.

ومنذ ١٩٦٣عاش في باريس حيث ذاعت شهرته كرسام. فقد ساهم في دوريات مختلفة مثل "الأكسبريس"، و"هارا-كيري"، و"شارلي" الاسبوعية، و"لينوس" وغيرها، واشتهر على الأخص برسومه للمرأة الجالسة التي ظهرت أولاً في "لونوفيل أوبزرفاتير". وقد نشر ألبومات من الرسوم، ومنها "كوبي" في ١٩٦٥ (التي حازت على جائزة الفكاهة السوداء في ١٩٦٦)، و"الدجاجات بغير مقاعد" Les Poulets n'ont pas de chaises في ١٩٦٦، وتلتها أعمال أخرى كثيرة.

إن الأعمال المسرحية(١) لـ"كوبي" جعلته يستحق الجائزة الكبرى للأدب المسرحي في مدينة باريس في ١٩٨٧، قبل أن يموت بوقت قليل بالإيدز في ١٤ديسمبر من العام نفسه. وليس من المستغرب أن يكون جانبًا من أعماله

---

* من مواليد ١٩٦٠، حاصلة على الدكتوراه في اللغة والأدب الروماني. ينحصر مجال عملها في النساء الكاتبات في عصر الباروك الأسباني، وفي الدراسات المسرحية.

المسرحية – مثل أعماله النثرية – مشربًا بالثقافة الأرجنتينية أوالأمريكية الجنوبية، كما هى الحال بالنسبة لمسرحياته: "إيفا بيرون Eva Perón فى ١٩٦٩، و"الهرم" La Pyramide فى ١٩٧٥، والمأساة البربرية" فى فصلين شعرًا" "La Tragédie barbare en deux actes et en vers" " كاشافاتز" Cachafaz التى طبعت بعد وفاته فى ١٩٩٣. ويبقى أننا نجد بوضوح فى مسرحه، كما فى رواياته وقصصه، عناصرًا من ثقافة الجماهير، والدعاية، وأنواعًا شعبية مثل مجلات الرسوم والخيال العلمى (لوريتا سترونج) Loretta strong، والنوع البوليسى، ومسرح الشارع. وفى وقت مبكر ومنذ ثانى مسرحياته المطبوعة بعنوان " الشاذ جنسيًا أو صعوبة التعبير عن الذات" -L'homosexuel ou la difficulté de s'ex primer فى ١٩٧١، كانت موضوعات التنكر وتحلل الهوية الجنسية، والتحول الجنسى مثل اخراج عالم الماجنين. الذى أصبح جزءًا لا يتجزأ من مسرح المثلية الجنسية عند كوبي، إن لم يكن سمته الأكثر وضوحًا. وبتناول هذه الموضوعات وكذلك أسلوبه الشاذ، شديد الخصوصية يتضح لنا أن مسرحياته والتى يقوم فيها بالتمثيل أحيانًا(٢)، تتناقض بوضوح مع مسرحيات المسرحى الشاذ جنسيا برنار مارى كولتيس الذى شاركه كوبى فى الموت المبكر بسبب الإيدز.

إن الأدب النقدى فيما يتعلق بمسرح "كوبي" لا ينطوى على قدر كبير من الأهمية. فتحليل كورڤان Corvin (١٩٨٣)، ويونج Jung(١٩٩٤) كانا مخصصين لـ"يوم الحالمة" La Journéé d'une rêveuse بينما يقدم ڤوب VOB (١٩٩٨) تفسيرًا لمسرحية "ليلة مدام لوسيين La nuit de madame Lucienne. وقد تم تناول مسرح كوبى او أعماله بطريقة مجاملة مختصرة للغاية كما فعل جونز أليس دوريستى González Doreste (١٩٩٤)، وما قام به أخيرًا تامباشو -Tam bascio فى (١٩٩٧)، والذى كرس تقريبًا فقرة واحدة لكل من المسرحيات الاثنتى

عشرة المنشورة. وفيما يتعلق بمسرحيته "الزيارة" La Visite يؤكد تامباشو على الاختلافات الخاصة باستقبال المسرحية فى باريس، من ناحية، وفى أسبانيا والبلاد الناطقة بالأسبانية، من ناحية أخرى. ففى باريس لاقت نجاحًا كبيرًا، بينما فى أسبانيا تم تجاهلها أو استقبلت بفتور. وعلى العكس من ذلك قام فيجورو Vigouroux (١٩٩٣) بتقديم تحليل دقيق للمشهد الأول من "الزيارة" كاشفًا عن طريقة التوظيف الدرامى لمشهد البداية. وعلى العكس من التناول المسرحي، كان هدف هذه المقالة وضع "الزيارة" فى سياق ثقافة الشذوذ الجنسى، أو بمعنى آخر اقتراح قراءة جنسية "كامبيه" للمسرحية. فبدلاً من القيام بتحليل مسرحى بالمعنى المحدد، الأحرى تبنى تناول موجود فى الدراسات الثقافية Culturalstudies

"زيارة ثقيلة": لمسرح فاشل؟

مثل كثير من مسرحيات "كوبي". فإن مسرحيته الأخيرة" زيارة ثقيلة" Une visite inopportune أخرجها "چورج لا ڤيللى Jorge Lavelli بعد رحيل مؤلفها، على مسرح كولين القومى فى باريس، فى ١٦ فبراير ١٩٨٨، وقد بقى هذا الإخراج مدرجًا فى البرنامج خلال الموسم التالى (١٩٨٨/١٩٨٩)، وبعد ذلك يمكننا أن نقرر بعض النجاح للمسرحية فى ألمانيا[٣].

ماذا يحدث فى هذه المسرحية؟ الشخصية الرئيسية "سيرى" Cyrille، ممثل شاذ جنسيًا يتلقى علاجًا لأنه مصاب بالإيدز، وبالتالى فهو قرين لـ "كوبى" نفسه فى آخر حياته. والمشهد يمثل غرفة فى مستشفى باريسى: والعاملون فى هذا المستشفى يظهرون من خلال الممرضة مارى جو بونجو Marie - Jo Bongo والبروفيسور ڤيرتيدو Vertudeau ، وهذا الأخير ليس متخصصًا فقط فى الإيدز بل وفى جراحة المخ.

بمناسبة "الذكرى السنوية الثانية لمرضه بالايدز"، تتم ذات يوم أحد زيارات غير متوقعة بشكل أو بآخر لحجرة المريض. يأتى أولاً المعجب بـ "سيرى" أو عشيقه الشاذ جنسيًا، العجوز المتصابى "هوبير ديبونيه" Hubert Dubonnet. ثم بعد ذلك "چان مارك" Jean- Marc الذى يبدو أنه صحفى، وبالأخص مغنية الأوبرا "ريچينا مورتي" Regine Morti، التى فى نهاية أغنية "براندیزی" فى أوبرا "لا ترافياتا" لـ ڤيردى، والتى غنيتها بناء على طلب "سيرى"، تعبر عن رغبتها فى أن تتزوجه. ولكى تقنعه بذلك تقترح أن تشيد له مقبرة فخمة بجبانة جنوب إيطاليا، وهنا تدخل فى منافسة مع "هوبير" الذى كان قد قدم كهدية، بعد الوفاة، ضريحًا بجبانة "بيرلاشيز" Pére - Lachaise، فى مواجهة أوسكار وايلد تمامًا، وعلى بعد خطوتين من مونترلان (ص١٤)(٤)، مزودًا بحمامات رومانية وقاعة للتليفزيون.

ولأن "سيرى" رفض الزواج من المغنية، تحاول الانتحار فى المكان بواسطة سكين طعام. وعندما تمنعها مدام "بونجو" يغشى عليها مع ذلك لأنها ابتلعت فخذ دجاجة. بعد ذلك يظهر البروفيسور الذى لا يستطيع تحديد ساعة وفاة "سيرى" قبل أن تصل هدية زوجة أخيه، على هيئة دورق ضخم من العصير المثلج من محلات "بيرتيون" الشهيرة.

ولا يجد الطبيب المريضة التى عليه أن يجرى لها عملية جراحية، فيقترح عليه "سيرى" المرأة المصابة بالهستيريا، الممددة فوق سريره، وهى ريجينا المغمى عليها، وبينما يجرى "سيرى" مقابلة مع الصحفى، والتى يطرح فيها "سيرى" الأسئلة، ويتظاهر "چان مارك" فى يأسه، بأنه شاب عادى جدًا، يقوم "أوبير"

بنوم القيلولة فى البانيو، وتلدغه نحلة فيكون على "چان مارك" أن ينتزع زنبها من مؤخرته.

وفى هذه الأثناء، أنهى البروفيسور جراحة المخ، وقدم رائعته ورأسها ملفوف تمامًا بالضمادات، . وهى "ريجينا مورتى" بمخ صناعى. وفى هذه اللحظة تدخل الممرضة بدورق العصير مملوءًا بالنحل وتسقط فوق البروفيسور. ويتبع ذلك مشهد "خاص" من الغيرة بين الطبيب والممرضة اللذين تربطهما علاقة جنسية. وتشعر مدام بونجو التى تزوجت منذ فترة من أحد الزنوج بأن الطبيب يتجاهلها. بعد ذلك تتحرك "رجينا" من جديد: وتريد أن تتمم زواجها من "سيري" وتحاول أن تخنق "هوبير" الذى ينقذه الصحفى بواسطة ضربة بالمصباح على رأس "رجينا". ويظهر البروفيسور فى ملابس استوائية (ص٥٣) ليقول: وداعًا لـ"سيرى" :تتجاذبه زوجته ومدام بونجو، فيتظاهر بأنه يرغب فى الرحيل مع "رچينا" ليكافح الإيدز فى أفريقيا. فى هذه اللحظة تدخل مدام "بونجو" مخدرة بأفيون "سيرى" حاملة مسدسًا فى يدها.

وتتهم البروفيسور بأنه يريد الهروب مع "رچينا" وتطلق عدة طلقات تصيب إحداها "رچينا" وتصيب الأخرى "سيرى" الذى يفسر هذه الرصاصة التى خدشت عنقه كإشارة إلى مصيره، وهكذا يعد لساعة موته قائلا: "هوبير، إننى أتهيأ للموت فى الخامسة مساءًا"(ص٦١). ولأن "رچينا" تبدو ميته فإن "سيرى" يوافق على قبولها هى أيضًا، فى مقبرته "كخطيبة بعد الموت" (ص ٦٦) الأمر الذى يثير حماسة البروفيسور: "رائعتاى يتزوجان فى جبانة "بير لاشيز". ستصبحان "آبيلار" و"إيلواز" القرن العشرين!" (ص٦٦). تتزيّن "سيرى" ويرتدى

باروكته ليؤدى "نهايته" الأولي، أى أنه يموت للمرة الأولى، والجمهور - أى هوبير، والطبيب، ومارى چو، والصحفى - متأثر. وحيدًا مع "هوبير"، يعتزم "سيرى" أن يمثل، على حد قوله، أول دور تنكرى له (ص٧١). مرتديًا معطف "ريچينا " فإنه، أو بالأحري، إنها تريد الهرب مع "هوبير" نحو المقبرة، لتناول العشاء على ضوء القمر فى بستان الكرز. ونرى "ريچينا" تشكو من أن "زوجها" سرق منها معطفها، وتطعن نفسها وهى تقول كلمات وداع فى خليط من الفرنسية والإيطالية: "إن شرفى لا يسمح لى بالسقوط إلى هذا الحضيض؛ ريچينا مورتى" تنتحر! أين سكين الروزبيف؟ وداعًا أيها الواقع الحقير! (تطعن نفسها) وداعًا يا جمهورى الحبيب! سوف انتظركم فى العالم الآخر من أجل النهاية الكبرى!" (ص٧٣).

وفى هذه اللحظة أيضًا يصاب "سيرى" بأزمة قلبية ويموت فى النهاية، بما يعنى "النهاية" الثانية، وفى الوقت المحدد بالضبط، لأن "سيرى" يسأل: "هوبير، كم الساعة الآن؟ ويجيب "هوبير" بالأسبانية: "إنها الخامسة تمامًا". هذه الجمل بالأسبانية تمثل تداخلاً نصيًا مع "فيديركو جارسيا لوركا". فبيت الشعر الذى يستعيره "كوبى" والتنويع عليه، كثيرًا ما يتكرر، وكثيرًا ما يتم التركيز عليه فى مرثية لـ إينياشو سانشيز ميچياس Ignacio Sanchez Mejias التى كتبها فى ١٩٣٥ بمناسبة موت صديقه مصارع الثيران "سانشيز" والذى قضى نحبه عقب جراح خطيرة أصابه بها ثور فى الحلبة[٥]. والمشهد الأخير من "الزيارة" الذى يحول دون أى انطباع مأساوى، خصص للممرضة التى تدخل بأكليل الزهور من أجل "سيرى": "هدية أخرى من زوجة أخيك! أف! لقد نسيت أنك مت!" (ص٧٣).

ومن خلال المشاهد الثلاثة والثلاثين التى تتكون منها المسرحية، نستشف أن الإيدز، المرض العصرى المدمر وتبعاته الحتمية، الموت، لم تتم معالجتها بطريقة

جادة أو وجدانية كا هى الحال عند "سيريل كولار" Cyril Collard فى "الليالى المتوحشة" Les muits Fauves أو "تونى كوشنر" Tony Kushner فى مسرحيته "ملائكة فى أمريكا" Angels in America، بل على العكس، فالحدث الذى يعتبر الأكثر خطورة، وهو لحظة الموت، تمت معالجته باستخفاف. وفى الملاحظات التالية التى أبداها ميشيل كورڤان Michel Corvin بشأن "الزيارة" يتجلى نوع من الدهشة والحيرة بسبب الفتور أو الخفة التى عالج بها "كوبى" موته الشخصى:

"... لقد قام "كوبى" بعملية إخراج لموته الشخصى دون أن نعرف فى أى مستوى من الهزء أو اليأس قد وضعه: فهو يحول موكب الأحياء(الممرضة والطبيب والعشيق والعلاقات العادية) إلى أناس غريبى الأطوار، شبه متسكعين. والزائر الوحيد الذى له أهمية، هو الموت الذى يخيم، ولكنه نفسه قد تم إخراجه، وأخيرًا ينتصر المسرح ويظل خالدًا" (٦).

هذه الحيرة قد أصابتنى أيضًا عند قراءة "الزيارة". لقد وضعت فى اعتبارى أنه، بدءًا من وجهة نظر "جادة" تبدو مناسبة إزاء موضوع الإيدز والموت يمكننا أن نحصل على أنطباع بأن هذه المسرحية نظرًا لما تحتويه من مبالغات فى معظمها "منحطة المستوى" تافهة، مسرحية لاقيمة لها، ومسرح فاشل. وفى نفس الوقت، فالمسرحية مثلها مثل الجانب الأكبر من مسرح "كوبى" تمارس جاذبية خاصة نابعة من جنون الأحداث التى ترويها.

ويمكننا مع ذلك أن نعطى اسمًا لهذه الحيرة إزاء استخفاف "كوبى" فى لجوئه إلى مفهوم المبالغة المسرحية الذى يبدو مطبقًا بحذافيره على المسرحية، أوبمعنى

آخر، يمكننا أن نحصل على انطباع بأن خلق تأثير "المبالغة المسرحية" هو المبدأ المحرك لمسرحية "الزيارة". وفيما يتبع ذلك، فإننى اخترت قراءة مبالغًا فيها Camp لمسرحية "كوبى" يبدو أنها" تنطبق تمامًا على هذه المسرحية المبالغ فيها والتى توصف بأنها مسرح الشواذ جنسيًا.

محاكاة شاذة Camp: Queer Paroday:

فى قاموس أكسفورد للغة الإنجليزية (١٩٨٩) يأتى فعل "Slang" فى اللهجة العامية أو "Comp" بمعني: "الإتيان" بحركات وإيماءات مبالغ فيها"(٧)، وفى قاموس آخر، نجد "أن (الذكر أو الأنثى) يأتيان بحركات بطريقة شاذة جنسيًا، وخاصة إذا كانت استعراضية".(٨) ووفقًا لهذه التعريفات، نرى بوضوح أن كلمة Camp تشير إلى أسلوب محدد كنوع من المبالغة المسرحية. وهى هنا مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالشواذ جنسيًا. وكان "دافيد بيرجمان" "David Bergman" الأكثر تحديدًا عندما ربط أصل الكلمة (الذى بقى فى الظل) بالفعل Camp على وجه الخصوص: "... إذا كانت كلمة Camp منحدرة من الفعل.
Camper فى اللغة الفرنسية، بمعنى يضع، أو يسلك مسلكًا ، وبالتالى فإن الأداء التابع هوالفعل الجوهرى للـ "Camp" (٩).

بعد أن كان كريستوفر إيشيروود Christopher Isherwood فى كتابه "العالم فى المساء" The World in The Evening (١٩٥٦)(١٠) وبخاصة سوزان سونتاج Susan Sontag فى مقالتها المؤثرة "ملاحظات على مفهوم الـCamp" (Notes on Camp) (١٩٦٤) أول من قدما تعريفاتهما لكلمة Camp، فقد تعددت المفاهيم فيما بعد حول تحديد معنى ووظيفة الظاهرة، وعلى الإجمال، يمكننا أن نقرر أن اتجاه سنوات الستينيات والسبعينيات، أى تشخيص الـ Camp "كحساسية

حسية" (على سبيل المثال بابوشوBabuscio ١٩٧٧) أو كجمالية أو ذوق أو أسلوب لاسياسى Apolitique، ليس بالضرورة محدودًا بالجماعة الشاذة جنسيًا (وبخاصة سونتاج (١١))، قد تحول فى سنوات التسعينيات إلى مفهوم لـ Camp أقرب إلي، أوهو فى الأساس سياسى، هكذا أكد ما ير Meyer على وظيفة الـ Camp وخاصة المحاكاة الشاذة(١٢)

queer Parody كنقد للثقافة الشاذة Queer Cultural Critigue(١٣) التى تهدف إلى إنتاج رؤية اجتماعية شاذة"(١٤).

ودون أن ندخل هنا فى تفاصيل المناقشة فيما يتعلق بالـ Camp، وعلى الرغم من الآراء المتضاربة، يمكننا أن نتوقف عند بعض نقاط الألتقاء فى محاولات تعريف الـ Camp. التى حددها "داڤيد بيرجمان" على النحو التالى:

"يوافق الجميع بادىء ذى بدء على أن الـ Camp هو أسلوب (سواء للأشياء أو للطريقة التى تتم بها رؤية الأشياء موضوع المناقشة) يعلى من شأن "المبالغة" والتكلف" و"التطرف". ثانيًا: إن الـ Camp يوجد فى حالة توتر مع الثقافة الشعبية، والثقافة التجارية أو ثقافة الاستهلاك. ثالثًا: إن الشخص الذى باستطاعته أن يتعرف على الـ Camp ويرى الأشياء شاذة، أو الذى يمكنه أن يتصرف بطريقة شاذة، هو شخص خارج التيار العام للثقافة. رابعًا: إن الـ Camp ينتمى إلى ثقافة الشذوذ الجنسى، أو على الأقل إلى الوعى الذاتى بالشهوة الجنسية التى تطرح لتساؤل مسألة تطبيع الرغبة"(١٥).

وقد أكد بابوشو Babuscio على أن هناك أربعة عناصر مؤلفة لـ Camp هي: السخرية والجمالية والمسرحة والفكاهة(١٦). أو بمعنى آخر فى كلمات

استير نيوتون Esther Newton التى درست ثقافة الـ Drag Queens "التنافر هو مادة الـCamp، والمسرحه أسلوبه، والفكاهة أستراتيجيته"[١٧]، وفيما يتعلق بجانب الأسلوب، توضح "نيوتون" الأمر بأنه: "قبل كل شىء فإن الـ Camp عبارة عن أسلوب. وتتجه الأهمية من ما هية الشىء إلى كيفية ظهوره، وممّ يحدث إلى كيف يحدث"[١٨]. وفيما يتعلق بالشكل الدرامى لـ Camp، توضح "نيوتون" إن الـ Camp مثل الـ Drag ينطوى دومًا على مؤد أو مؤدين وجمهور"[١٩]. وبشأن الفكاهة، ولها أهمية بالغة فى سياقنا، تؤكيد "نيوتون" على القدرة الفائقة لـ Camp بفضل بهجته وخفته. على تحويل موقف حزين إلى شىء يمكننا أن نضحك منه:

"يهدف الـ Camp إلى الفكاهة، فهدفه هو أن يجعل الجمهور يضحك. والحقيقة أنه نظام للفكاهة. وفكاهة الـ Camp هى نظام للضحك من وضع غير ملائم لشخص بدلاً من البكاء عليه... ذلك أن الفكاهة لا تستر بل تحوّل"[٢٠].

وكاستراتيجية فإن الـ Camp يستند أساسًا على رؤية شاذة Queer تظهر الحياة من خلالها كإخراج مسرحى، والهوية كتمثيل لدور وشخصية شاذة جنسيًا، وبالأخص كأداء تمثيلى مع أدوار جنسية[٢١] (الأداء الجنسى وفقًا لبتكر But-ler[٢٢]) فهذا الأداء لوحظ فيه مسافة ساخرة وفكاهية بين الممثل والدور[٢٣]، ويتضح أن "الزيارة" لـ"كوبى" يمكن قراءتها من هذا المنظور.

زيارة ثقيلة: *النسخة الشاذة* Camp *لغادة الكاميليا*:

فى حالة "الزيارة" ينشأ التأثير الشاذ Camp[٢٤] لأول وهلة بسبب التناقض بين مرض قاتل، شديد الحداثة، وهو الإيدز، وعلاجه العلمى فى مستشفى معقم،

من ناحية ، ومن ناحية أخرى نطاق المسرحة العتيقة وشبه الوجدانية التى تجسدها "ريچينا مورتى" ، وكذلك المسرحة المبتذلة التى يقدمها "سيرى" الشاذ جنسيًا "سارة برنار الخدمة الطبية" (ص١١)، كما تقول الممرضة، مسرحة تحول حجرةالمريض إلى مكان لنزهاته العادية،(ص١١). ومع شخصيتى "سيرى" و"ريچينا" فإننا نتعامل مع نجمين، أوبمعنى آخر. فعند "كوبي" هناك أداء مسرحى لمطربة الأوبرا الشهيرة يضاف إلى وتتنافس مع أداء نجم المسرح، ممثل الأدوار التكرية، ويؤكد "واين كوستنباوم" Wayne Koestenbaum على التجانس المميز بين الأوبرا وثقافة الشواذ جنسيًا بتخصيص فصل من كتابه لنجمة الأوبرا، وتوضيح المطابقة بين النجمة والشواذ جنسيًا[٢٥]. هكذا... تتقن ثقافة الشواذ جنسيًا فن تقليد النجمة، فهى تعرف كيف تفعل ذلك لتوهم الآخرين بأنها رائعة – لكى توهم الآخرين بالشخصية الموصومة التى ترحب بها وتعظمها"[٢٦]. إن "ريچينا مورتي" ملكة الموتى والجنون. تظهر كمطربة أوبرا إيطالية شهيرة، مزعومة من طراز "كالاس" Callas، حدة مستمرة، ساذجة وجادة للغاية. وينتهى الجميع إلى السخرية من "ريچينا" التى تمثل حضورًا خالصًا ونمطيًا بالنسبة لشخصيات الأوبرا. ويضع "سيرى" هذه الخاصية فى اعتباره عندما يقول: "إن حضورها يملأ المسرح. ضعها يا "هوبير" فى أحد الأركان" (ص٤٨).

وهذا الحضور المطلق للنجمة لا يمكن تعليقه إلا جسديًا ولوقت محدد، أى خلال فترات إغمائها. و"ريجينا" تنظر إلى كل شىء من وجهة نظر جمالية، لأنه بالنسبة لها ينتمى كل شىء إلى عالم الأوبرا. فهى تتكلم أوتغنى دومًا بالإيطالية وفى لحظة معينة تعتبر حتى الممرضة غريمة لها:

"ريجينا" من هذه؟ مغنية منافسة؟ سينيورينا، قليلاً من الاحترام! للنجمة التى هى أنا!

الممرضة: أرأيت كيف تعاملنى؟

البروفيسور: إنها تعاملك كمغنية. وهذا كثير بالنسبة إلى ممرضة بسيطة مثلك" (ص٦٠) و"سيريل" هو أيضًا نجم مسرحى. ويتصرف بطريقة مسرحية تمامًا مع المحيطين به، هذه الخاصية التى رصدها الطبيب الذى يقول: "إنه أنت يا أستاذ الذى تمسرح كل ما تمسه! فنشعر بأننا ندور فى مسرحتك! "(ص٥٨) و"سيرى" يتكلم الإيطالية مثل ريجينا، ويعبر عن نفسه بأسلوب مبالغ فيه ، ويدعو نفسه "بالأستاذ" ويتزين بالمجوهرات، ويمتلك العديد من زجاجات العطر، وأحذية مختلفة الألوان لكل يوم من أيام الأسبوع. ومرآته هى الأداة الأكثر أهمية فى إخراجه لشخصيته، فى نفس الوقت الذى يقوم فيه "هوبير" بدور المخرج لـ "سيري"[٢٧]. والموت يتم معالجته من قبل "سيرى" و"هوبير" كانتقال وتغيير للمسكن الذى يفرض اختيارًا جماليًا. هكذا يكون على "سيرى" الاختيار بين مقبرة عظيمة" تطل على البحر المتوسط" (ص٢٣) وضريح فى جبانه "بير لاشيز" التى لا يروق له على الاطلاق منظرها الذى تسجله صورة التقطت من الجو: "سوف تقوم من أجلى بإزالة هذه الفظاعة حتى آخر حجر!" (ص١٥).

ومع ذلك، فهناك ما هو أكثر من هذه المسرحة "العامة" لهذين النجمين المتنافسين. فمسرحية "الزيارة" ليست مسرحية تتميز فقط بأسلوب شاذ Camp غامض. فالمسرحية لا تكتفى بإخراج، وبطريقة غريبة وطريفة، الساعات الأخيرة لأحد الشواذ جنسياً والذى يموت بالإيدز، بل على العكس، فهى تمثل بالأخص، وبشكل كامل، وفقًا لمفهوم الشذوذ Camp كمحاكاة شاذة queer Parody محاكاة لغادة الكاميليا تأليف الكساندر ديما (الابن) ونسخة من أوبرا "لاترفياتا" (١٨٥٣)

لـ "جوزبى فيردى" (موسيقى) و"فرانشيسكو ماريا بيافى" (النص). نقل "كوبى" غادة الكاميليا إلى سنوات الثمانينيات (١٩٨٠)، وفى مستشفى باريسى، مستخدمًا استراتيجية تناصيّة intertextuelle محدودة للغاية من نوع المحاكاة الشاذة لا تُرى بسهولة لأول وهلة[٢٨] أما الأمر الذى يربك القارىء المباشر، على الأخص، فقد يكون بسبب أن السيناريو البسيط الذى يعتمد على الشهوة الجنسية لغادة الكاميليا[٢٩]، يبدو غريبًا، من جانب، بظهور ريجينا. هذا الوجه الآخر لأوبرا"سيري"[٣٠]، ومن جانب آخر بسبب أن "سيرى" الرجل الشاذ جنسيًا، يأخذ وضع "مارجريت جوتييه" العاهرة ذات المصير المحتوم وهوالموت بسبب مرضها بداء الصدر. وقد تم تحديد هذا الوضع فى مسرحية "ديما" منذ البداية (١٨٥٢)، ولسبب قوى منذ بداية الرواية (١٨٤٨)[٣١]. و"سيرى" يأخذ وضع مارجريت "جديدة"، أوبمعنى أكثر تحديدًا، وضع "سارة برنار"(٣٢) الممثلة المتميزة فى القرن التاسع عشر التى مثلت دور "مارجريت جوتييه". وهو بهذا المعنى فى حالة "تحول" باستمرار حتى لو لم يرتد ملابس النساء كما هو الحال فى نهاية المسرحية عندما يمثل دور "مدام ديبونيه" قبل موته مباشرة. وفوق ذلك فإن "كوبى" لا يمارس تحولاً تمامًا، من دور لآخر، وسط الكوكبة من الشخصيات والأحداث التى يرويها "ديمًا" أو "فيردى/بيافى"، ولكنه يتصرف بالتلميح والتجسيد الكوميدى والمبالغ فيه للتفاصيل الصغيرة الغريبة من الدرجة الثانية أوالثالثة المبثوثة فى نص "ديما" أو فى الأوبرا.

وهكذا ندهش من كم الهدايا التى تصل إلى المحتضر من زوجة أخيه، أى "الروب دى شامبر" و"ودورق العصير من محلات بيرتيون" (ص٣٣) و"إكليل الزهور". هذا السخاء الساخر للمحبين. ارستقراط أم غير ارستقراط، الذى

يبذل لمارجريت جوتييه، والتى بدورها تقدم واحدة من هذه الهدايا إلى صديقتها الحميمة، العاهرة السابقة" برودانس ديفيرنوا" فى الرواية أو بالأحرى فى المسرحية إلى خادمتها" نانين" (١ ، ٥). ويتصرف "سيرى" بنفس الطريقة عندما يعطى الروب دى شامبر الخاص به "هذه الفظاعة" (ص٩) الذى لم يوص بطلب شرائه إلى مدام "بونجو". وكأس العصير فى مسرحية "الزيارة" يتم قبوله وتذوقه الأمر الذى يحيل بوضوح إلى تفضيل السكريات الذى كان عند الفونسين بليسيس" النموذج المطابق فى "غادة الكاميليا". وبنفس الطريقة يمكننا تفسير السبب الذى من أجله أحضر الدكتور فيرتيرو الكستناء الجلاسيه /Marrons glacés: ففى الرواية. تأكل مارجريت فقط العنب المثلج(٣٣).

وكم الهدايا التى تغمر مارجريت يذكرنا بنفس القدر بهدية ما بعد الموت التى يقدمها "هوبير" إلى "سيرى"، أى بناء مقبرة فى جبانة "بيرلاشز"، وهى هدية تجعل "هوبير" يرفض مشروع "ريچينا" ويثير مناقشة بشأن "نقل محتمل للموتى"

"ريجينا: ولكن يمكنه قضاء الصيف فى أيطاليا. مقبرة على خليج جنوه، أجمل منظر غروب فى العالم!

"سيرى": إننى أكره خليج جنوة!

"هوبير": أرأيت يا صديقتى العزيزة أن اقتراحك لا يلاقى أية فرصة للقبول. ويجب أن أوضح لك أنه ممنوع قطعيًا جعل الموتى يسافرون لقضاء الأجازات حتى داخل دول السوق المشتركة، بالإضافة إلى أنه لا ينُصح بذلك لأن فيه مخاطرة إخافة أطفال المصطافين" (ص٢٤).

وتمثل هذه الفقرة بوضوح محاكاة لحقيقة أن جثة "مارس دوبلسيس" يجب أن تغير مقبرتها بجبانة "مونمارتر"، وهى تفصيلة تظهر فى الرواية، وتصل إلى ذروتها فى المشهد المرعب لفتح التابوت. إن الراوى الذى يتحدث بضمير المتكلم يتم إخباره برغبة "آرمان دوفال بواسطة بستانى الجبانة:

"إن أول كلمة قالها لىّ أرمان دوفال" عند مجيئه إلى الجبانه كانت: كيف السبيل لرؤيتها مرة أخرى؟ إن ذلك لا يمكن أن يحدث إلا بتغيير المقبرة، ودللته على كل الاجراءات الواجب اتباعها للوصول إلى هذا التغيير، لأنك تعلم أنه من أجل نقل الموتى من مقبرة إلى أخرى، يجب معرفة هذه الإجراءات، والأسرة وحدها هى التى يمكنها التصريح بهذه العملية التى يجب أن يشرف عليها مفتش من الشرطة. ومن أجل الحصول على هذا التصريح، على السيد "دوفال" أن يذهب إلى أخت الآنسة "جوتييه"، وزيارته الأولى ستكون لنا بطبيعة الحال"(٣٤).

وإذا كان ظهور الهدايا وتفضيل السكريات وكذلك المناقشة الغريبة بشأن الجثث فى مسرحية "الزيارة" يلمح إلى "ديما"، فإن نفس الأمر يتأكد كذلك عندما نلقى نظرة على تطور كل فى المسرحية والأوبرا.

لا ترفياتا وخدمة المستشفي:

فى افتتاحية مسرحية "الزيارة"، أى فى المشهد الأول بين الممرضة و"سيرى"، نعلم أن اليوم يوم عيد، كما هو الحال فى بداية الأوبرا. ففى حين يحتفل "سيري" بالذكرى السنوية الثانية لإصابته "بالإيدز" فى حجرة بالمسشفى تبدو كمستودع طعام يقوم على الخدمة فيها "هوبير" الذى "يقوم بدور مديرة المنزل" (ص١٦)، تبدأ أوبرا "لاترفياتا" باحتفال، حفل عشاء تقيمه "فيوليتا فاليرى" لأصدقائها وزبائنها.

وهوبيـر الذى له عرية (ص٧٠) خـاصـة، نوع من العشـاق المتقـدمين فى السن ويشـبـه نموذج الـدوق العـجـوز الثـرى عـشـيق "مـارجـريت" فى الـرواية وتصـفـه "برودانس" على النحوالتالى: "... لقد سقطت (مـارجريت) بمعجزة من السماء على عجوز ثرى يمتلك عشرة ملايين، ماتت زوجته وابنته، ولم يبق له إلا أحفاد أثرياء أيضًا، يعطيها كل ما تريد دون أن يطلب منها شيئًا فى المقابل... "(٣٥). وعند احـتضـارها تكتب "مـارجـريت": "لقـد جاء الدوق فى الصـبـاح. يبـدو لى أن منظر هذا العجوز الذى نسيه الموت يجعلنى أموت بسرعة" (٣٦). هذه الصيغة نجد صداها فيما يعبر عنه العجوز المتصابى "هوبير" تجاه "سيرى": "إنها الحقيقة، إننى أغار منك. أخشى أن أعيش مائة عام، لأننى لم أعد أعرف ماذا أصنع بأيامى" (ص١٤). بينمـا عند "ديما" و"ڤـيـردى/ بيـاڤى" نجد أن آرمـان/ آلفـريدو همـا من يستـعلمـان يوميًا عن الحـالة الصـحيـة لمارجريت/ ڤيوليتـا، و"هوبير" الشـاذ جنسيًا عند "كوبي" هو من يزور "سيرى" بانتظام، والذى يوشك على الطرد الذى يتهدده هذا الملمح الأخير يذكرنا أيضًا بالعشاق غير المرغوب فيهم الذين تطردهم "مارجريت" من أمام بابها.

ووصول الصحفى "چان مارك" فى مشهد ٦، محاكاة للقاء الأول بين ڤيوليتا و"آلفـريد جيـرمـون" فى الأوبرا، وبين "مـارجـريت" و"آرمـان دوڤـال" فى الرواية. والاسم العادى جـدًا لـ "چان - مـارك" يتم تحـويله فى الحـال إلى اسم إيطالى "چانماركو" بما يتوافق بصورة أفضل مع أسلوب الأوبرا، ويحيلنا فى الوقت نفسه إلى الاسم المحسن الذى كانت تستخدمه" آلفونسين بليسيس".

وكـمـا هـى الحـال فى الأوبرا(٣٧) فـإن "چان - مـارك" شـاب خـجـول للغـاية وصـامت، يسـخـر منه "سـيـرى" علنًا، ويقـارنه "بالراعى الشـاب الذى يرتدى جلد

خروف" فى لوحات "بوتيشيللى" Botticelli (ص١٧) وهو يطالبه بالقيام بمشهد تقبيل الأيدى الذى يقوم به ألفريد ومع فيولينا التى تدعوه قائلة"أيها الشاب، اقترب دون خوف، ليس هناك ما تخشاه أو تجازف به بتقبيلك يدى. لست مصابه بأمراض معدية اللهم إلا إذا كانت نزعات الشر والرزيلة" (ص١٦) و"سيرى" إذًا يتبع فى مسلكه نفس التصرف الساخر تجاه أحد العشاق المهملين، وهو التصرف الذى تقوم به كل من "فيوليتا" و"مارجريت" فى لقاءاتهما الأولى مع "آلفريدو" "وآرمان"(٣٨).

وعندما نصل إلى المشهد٩، مشهد مغنية الأوبرا التى تعلن عن نفسها بواسطة بطاقة الزيارة، مثلما يعلن دائمًا زائرو "مارجريت" عن أنفسهم عند "ديما" ، نجد أنفسنا بإزاء حالة واضحة فى "لاترافياتا": "سيرى" يرجو "ريجينا" لكى تغنى ألحان نهاية "Brindisi"، الأغنية المرحة للغاية فى بداية "لاترافياتا"، مثلما يتم رجاء آلفريدو" فى الأوبرا أولاً من قبل "جاستون" ثم من قبل "فيوليتا" لكى يغنى أغنية الدعوة إلى الشراب فى إطار احتفالهما. وأغنية "الأنخاب" التى يغنيها كل من "آلفريدو" و"فيوليتا" والجميع، على إيقاع الفالس بما يمثل دعوة للانغماس فى بهجة الحياة وملذاتها وبما يتوافق تمامًا مع فلسفة "فيوليتا" فى بداية الأوبرا. ويتصرف "سيرى" كعاشق حقيقى للنجمة "ريجينا" وكعارف بفن الأوبرا عندما يصيح بالإيطالية: "برافو! إنك معجزة!" (ص٢١)(٣٩).

وعند "كوبى" تقول "ريجينا" لـ (إلهية" لـ "سيرى": "بحّ لى بسرك يا ذئبى الصغير العزيز. سوف أحميك من هذه الممرضة الشريرة! منذ علمت بأنك

ستموت عما قريب، قررت أن أتخلى عن كل شىء وأبقى بجوارك حتى النهاية الكبرى. لقد الغيت كل عقودى" (ص٢٢).

هذه الدعوة للانكباب على العناية من قبل "ريجينا" هى صدى للنداء الذى وجهه "آلفريدو" إلى "فيوليتا"(٤٠) وفى نفس الوقت فإنها إشارة إلى عودة "آرمان دوفال" المفاجئة من رحلته إلى باريس (الرواية) والعودة إلى الإقامة بالخارج عقب مبارزة "آلفريدو/ آرمان (الأوبرا والمسرحية).

وعندما يقاوم "سيرى" اقتراح "ريجينا" الوقح لتكوين ثنائى شهواني، فإن ذلك من بين أشياء أخرى يجعله يوجه اللوم التالى الذى يذكرنا ببيع أثاث "مارجريت" بالمزاد فى بداية الرواية:

"سيرى : اتحسبيننى عاشقا تافها تنفق عليه النّساء أيتها الخنزيره العجوز؟

"ريجينا" :لست أنت بل أولئك الذين دمّروك! إن ديكوراتك المسرحية القديمة قد بيعت فى المزاد"! (ص٢٣).

وبينما نجد عند "ديما" وفى الأوبرا مارجريت/ فيوليتا تعانى من نوبة سعال وتبصق دمًا، فإن "ريجينا" بدورها تعانى من مشكلة فى حلقها من جراء انحشار فخذ الدجاجة. وينتج عن ذلك أن تظل "ريجينا" مغمى عليها فوق سرير "سيرى" فى المشاهد من ١٣ إلى ١٨ قبل أن تنقل إلى غرفة العمليات. ويعلن عن عودتها إلى الحياة فى نهاية مشهد ٢٤، عندما نسمع صوت "ريجينا" الجديدة تقول بالإيطالية: "إننى أشعر بالعودة إلى الحياة، يا حبيبى!" (ص٤٥). هذا القول يمثل صدى لقول "فيوليتا"، التى قبل موتها مباشرة تشعر بعودتها للحياة: "لتتوقف

آلامى بولادتى من جديد، أيتها القوة الغريبة آه! إننى أعود للحياة..."(٤١) وعند "كوبى" فإن الإمكانيات التقنية للطب هى التى تحقق التحولات الداخلية للمرأة، بينما عند "ديما" و"فيردى/ بيافى" نشهد تحول للعاهرة اللعوب الشرسة إلى امرأة عاشقة بفضل قوة الحب(٤٢). فالمشهد (٢٥) يمثل محاكاةً لتحول البطلة التى بتغيير مخّها(٤٣) تبدو وقد تحولت إلى إنسان آلى، وإلى شخصية مدمرة وقاتلة خطرة. وبعد العملية الجراحية فإن "ريجينا" تتماشى مع نوع من الأفلام الـ "Splatter" عندما تريد أن تقدم إلى "سيرى" مخّها القديم كهدية بما يحتوى عليه من "ذكريات عن حبهما الأول" وإلقائه إلى الصحفى الذى يعشق "سيرى".(ص٤٦).

وعند "ديما" وبشكل مركز فى الأوبرا، يتبع تشكيل الثنائى" مارجيرت/ آرمان" وتحول العاهرة، مشاهد من الغيرة والمصالحة. وبعد ذلك، عندما يعتقد "آرمان" بأن "مارجريت" تخونه فإنه يقرر أن يهجرها وينتقم منها باللجوء إلى عاهرة أخرى منافسة(٤٤). ويتبع ذلك فى النهاية الإهانة العلنية لمارجريت(٤٥) من قبل "آرمان"، والمبارزة بين "آرمان" والكونت، فهذا الأخير كان العشيق السابق والعشيق الجديد "لمارجريت". فعند "كوبى" كل هذه الأحداث يتم إسقاطها بالأخص على شخصيتى الطبيب والممرضة التى تحوز بهذه الطريقة على أهمية، بينما عند "ديما" وفى الأوبرا فإن دور الدكتور "جرينفيل" Grenvil والخادمات أكثر اختصارًا .وهذا الإسقاط المنطقى للأحداث المفاجئة يشكل الفصل الثانى من الأوبرا على ثنائى شهوانى ربما تم استيحاؤه من وجود ثنائى آخر فى رواية "ديما" : "نيسشيت" و"جوستاف"(٤٦) واللذان يأتى زواجهما السعيد فى نهاية المسرحية قبل موت مارجريت بقليل. فى مسرحية "الزيارة"، "سيرى" و"هوبير"

يقومان بدور جمهور المسرح فى مشهد الغيرة المؤثر بين الطبيب والممرضة. هكذا يبدآن القيام بدور الممثلين التافهين على النحو التالى: "برافو، مارى چو!"، "ياله من إحساس درامى!"، "صفعة! واقعية حقيقية!"، "نهاية سعيدة ياله من إحباط:" (ص٤٩)

وبعد طلقات المسدس التى تطلقها مدام بونجو" (مشهد ٣٠) يبدأ ما يمكن أن نسميه الفصل الثالث (حسب الأوبرا) والذى يدور فى غرفة "ڤيوليتا". وعلى عكس احتضار "مارجريت/ ڤيوليتا" فإن "سيرى" يحدد "ساعة موته" بنفسه (ص٦١)، وبذلك يهزأ من الدكتور ڤيرتيدو الذى كذب عليه، فالطبيب كذاب عند "ديما" و"ڤيردى"، بإجابته على السؤال: "سوف تعيش طويلاً مثل مرضك بالإيدز. فقد بلغ (المرض) الثانية من عمره، سوف نتحدث بمناسبة ذكرى ميلاده القادمة" (ص٢٨)، ويخبر "سيرى" "هوبير" بالطريقة التى يريد أن يكون مرتديًا بها ملابسه بعد موته: "فى صندوق قبعاتى تحت السرير ستجد "الباروكة" التى كنت أرتديها فى دور هاملت. وفى الدولاب ستجد "البدلة"، وابذل عنايتك فى المحافظة على ياقتى المنشاة وحذائى اللامع" (ص٦١). هذه الإرشادات الخاصة بالملابس تعكس تلك التى تعطيها "مارجريت" فى الرواية لصديقتها" چولى دوبرا Julie Duprat (٤٧). وعندما يواجه "سيرى" الموت، يقدم اعتذاراته إلى "هوبير" لأنه، كما يقول، قد أهان أخته، ثم يتصالح مع "ريجينا" التى تبدو ميته، ويحصل بعد ذلك على إذن من "هوبير" ليجتمع بعد الموت مع خطيبته فى المقبرة. هذه المشاهد هى إعادة صياغة بطريقة شاذة queer لمشاهد الاعتذار والمصالحة والعرفان بين "ڤيوليتا" المحتضرة "وجريمون" الآب والابن فى الأوبرا:

سيريل- إننى مدين بشىء للنساء قبل أن أموت، فهذه (ريجينا) هى بالتأكيد آخر من كان يمكن أن اختارها ولكن هى التى اختارها لى القدر.

هوبير-إن الاعتراف بالذنب ليس بالشيء الكثير. فهذا يشكل فعلا طيبا بالنسبة للنهاية. وإننى أوافق على ذلك (ص٦٦)

إن الموت المسرحى فى "النهاية الأولى"، باستعادة تسميات الأوبرا، يذكرنا بالزيارة الأخيرة التى تقوم بها "مارجريت" فى الرواية، لمسرح الفودفيل(٤٨) والتى تفقد على أثرها صوتها وتصاب أطرافها بالشلل (٤٩). عند "كوبى" لا يقنع الممثل "سيرى" بدور المتفرج، ولكنه يؤدى دوره كممثل لا يتذكر نص هاملت. والأمر يتعلق بإخراج حقيقى بالنسبة للمتفرجين فى المستشفى يعكس إرشادات كثيرة إلى التمثيل (فى الكازينو) واللعب على الحبلين الذى يمارسه كل من "مارجريت" و"آرمان". وبالأخص فإن هذا الموت هو تحوير لمشهد الموت الذى نجده فى الدراما. وهكذا فإن جملة "هوبير": "نم فى سلام، يا ملاك شبابى!" (ص٦٨) تمثل تكرارًا كوميديًا غير كامل للجملة الأخيرة الشهيرة فى المسرحية(٥٠).

"صورة من أيامى الخوالى"(٥١) التى تقدمها "فيوليتا" إلى "آلفريدو" (لزوجته المستقبلة) تظهر عند "كوبى" فى مشهد ١٦: وهى تتعلق بصورة "سيرى". الشاب فى إحدى مسرحيات الشارع (تافارتش لدوفان ، بطولة آلفيرى بوبسكو) والتى قدمت للصحفى كنوذج يحتذى: "هوبير، أره صورة لى فى مثل عمره" (ص٣٢)(٥٢).

و"سيرى" الممثل يقوم بإخراج موته الشخصى كخروج من مشهد مسرحى، فى دور هاملت أولاً، ثم فى دوره الحقيقى كمخنث. يموت "سيرى" متنكرًا فى ملابس مدام "ديبونيه"، مرتديًا معطف "ريجينا مورثى"، مما يجعل "هوبير" يناديه "بالسيدة". هذه النهاية السعيدة ليست متمثلة مسبقًا بالزواج (الشهوانى) بين

"نيشيت" و"جوستاف"، فى نهاية مسرحية "ديما"، بل كانت فى نهاية الفصل الأول من الدراما، اللحظة التى كان فيها المدعوون للسهرة عند "مارجريت" يحتفلون بطريقة ساخرة بزواج "السيد دوفال وزوجته" حيث ارتدت "برودانس" قبعة رجل، وارتدى "جاستون" قبعة امرأة... الخ"(٥٣)، وعندما يندهش "هوبير" من تنكر "سيرى" فى ثوب امرأة، ويتفوه ،تلك الكلمات: "أنت أيها السيد؟ ومع ذلك فقد أقسمت ألا..." (ص٧١) فإن ذلك يجعلنا نتذكر المشهد الرابع الشهير من الفصل الثالث من أوبرا "لاترافياتا" حيث تقرأ "فيوليتا" خطاب الأب "جيرمون" الذى يبدأ بـ "حافظ على عهدك..."(٥٤). ومثلما تشعر مارجريت" و"فيوليتا"، قبل موتهما مباشرة، بالعودة إلى الحياة، يريد "سيرى" الهرب فى عربة "هوبير" نحو المقبرة: "هذا المساء سنتناول العشاء على ضوء القمر، سأنشدكم أشعار "لوركا". ساعدنى يا "هوبير"، يجب أن أصل إلى عربتك... لنهرب يا "هوبير"!" (ص٧٢)

وفى سياق المحاكاة الشاذة فى أساس "الزيارة" فإن الاقتباس من مرثية "لوركا" (إنها الخامسة تمامًا يا سيدى) يكشف عن أنه وسيلة ليس فقط لإضفاء لمسة عاطفية على النهاية الثانية لـ "سيرى"، بل هى إشارة شاعرية إلى الأوبرا: فى عالم مصارعى الثيران الأسبان. وحتى لو لم يضمن "كوبى" فى مسرحيته مشهدًا كاملاً يحاكى الرقصة الثانية من باليه "لاترافياتا" (رقصة مصارعى الثيران الأسبان فى النهاية الثانية: إننا فى مدريد مصارعو ثيران") فإنه مع ذلك يشير إليه بطريقة غيرمباشرة باقتباسه من أشعار لوركا(٥٥).

ومن أجل تطبيق استراتيجيته فى التناص intertextuelle فى حده الأدنى، لا يتوقف "كوبي" عند الإشارة إلى "لوركا"، فى "لاترافياتا" و"غادة الكاميليا" (الدراما

والرواية). ولكنه يحاكى أيضًا بعض التفاصيل المطابقة الخاصة بسيرة "ديما" وأسرته. وهكذا لا ندهش من زواج "مارى چو" من أحد الزنوج، أو من التلاعب بالألفاظ وأشتقاقها الذى تقوم به "مارى چو" فيما يتعلق بكبد الأوز(٥٦). والتعليق التالى "لانطوان ليڤيو يوضح هاتين الخاصتين:

"على رأس هذه السلالة من الرجال (عائلة ديما) هناك امرأة، "مارى ديما".

كانت عبدة سوداء اشتراها، فى نهاية حكم لويس الرابع عشر، ضابط سابق فى المدفعية الملكية هو السيد "دولابياترى"، الذى قرر أن يترك الجيش ويجرب حظه فى زراعة قصب السكر فى أمريكا. عندئذ استقر فى الطرف الغربى من جزيرة "سان دومنجو"، فى بيت ريفى واسع، وقامت على خدمته "كاسيت" الزنجية الشابة التى منذ تعميدها تم تحويل دينها بواسطة الراهبات، وجرى تسميتها "مارى ساسيت"، وبدأت تعمل فى بيت السيد "دولابياترى". وأصبحت سيدة البيت وفيما بعد "مارى ديما!" (٥٧)

وعند "كوبى" فإن الشيلان الكشميرية "لمارجريت" تظهر بأشكال متعددة فى الرواية، وتظهر فيما بعد فى حديث "سيرى" الذى يطلب "كوفيته الهندية من محلات شيروتي" (ص٣٧)، وبدلاً من أن يطلب جرعة ماء كما تفعل "ڤيوليتا" المحتضرة فى بداية الفصل الثالث، فإن "ريجينا" تصر على شرب النبيذ فاتح الشهية وهى تصيح: "ديبو، ديبون، ديبونيه!" (ص ٥٦)، وهى صفة تشير فى نفس الوقت إلى "هوبير ديبونيه"، وإلى اسم النبيذ الفرنسى الفاتح للشهية" الشهير و"ديما" يسخر فى مقدمة مسرحيته من الرقابة التى منعت عرض "غادة الكاميليا". وفى النسخة المحورة جنسيًا "لكوبى" يخضع "سيرى" الصحفى لرقابته

عندمـا يخبـره مـقـدمًـا: "لا يمكننى أن اتطرق إلى كل الموضـوعـات، وأمـى لا تعلم بأننى شـاذ جنسـيًـا!" (ص١٧) وكون زوج "مـارى چو بونجـو" يظل طوال النهـار بالمنزل ليطهو الطعام" (ص١٢)، كما تحكى هي، فيه إشـارة لما يسـميه "فيجورو" "تدجين غريب"(٥٨). وهو ليس غريبًا إذا أخذنا فى الاعتبار أنه قد سبق تصويره فى الدراما حيث تقدم" نيشيت" نصيحة سـاخرة إلى "جوسـتاف" الذى يشكو من ارتفاع المسكن الذى يقيمون فيـه. وفى النسخة التى يتخيلهـا "كوبى"، فإن زوج المستقبل "جوستاف" قد تم تغييرة (بطريقة استدلالية) بزوج مدام "بونجو" الذى يبقى فعلاً طوال اليوم بالبيت ليطهو الطعام.

والاقتباس التالى المأخوذ من الدراما يصور مسبقًا تقاعد مدام "بونجو" التى تعلن فى مشهد ٣٠ أنها ستعود إلى البيت لتصبح ربة أسرة:

"نيشـيت (نخاطب مـارجـريت):... أتعـرفين أنه (جـوسـتـاف) يريدنى أن أغيـر المسكن؟ إنه يراه مسكنًا متواضعًا للغاية.

جوستاف: كلا، إننى أرى فقط أن مسكننا مرتفع للغاية

ينشيت: كل ما عليك ألا تخرج منه، ولن تعرف فى أى طابق هو.

مارجريت: إنكما رائعان!

ينشيت: بحجـة أن لـه عـائـدًا يبلـغ ثلاثيـن الـف جنيـه، لـم يعـد يريدنــى أن أعمل..."(٥٩)

ويمكننا أيضًـا أن نعـدد الإشـارات إلى نص "ديمـا" أو الأوبرا، ولكن الأمـثلة المعطاة تكفى لتوضيح النص الفـرعى للقـرن التـاسع عشـر، وكذلك مـا قـام به

"كوبى" من تغيير فى مسرحية "الزيارة". فبينما نجد فى الحبكة الرئيسية للقرن التاسع عشر أن الموت المبكر للعاهرة المصابة بالسل فى قلبها والتى تضحى بنفسها من أجل القيم البورجوازية للعائلة قد تم التركيز عليه بطريقة وجدانية، نجد أن "كوبى" نفسه يصوغ ذلك فى نسخ شاذة لا تستند على التشخيص، بل على العكس من ذلك، ترتكز على المحاكاة التمثيلية، وكسر الإيهام المسرحي، والاقتباسات المشوهة، أو بمعنى أخر، على "استراتيجية التكرار الهدام" (بتلر). من الممكن إذًا، (وإن يكن ذلك غير إجبارى) أن نقرأ "الزيارة" "كنقد ثقافى شاذ"[٦٠] للحبكة الرئيسية الشهوانية ومنظومة القيم فيها. فعند تقديمه لنجميه المتنافسين، غادة الكاميليا الشاذة، أى "سيرى"، وقرينتها فى الأوبرا ريجينا مورتى، وكلتاهما تذهبان إلى الموت، فإن "كوبى" يشوه فكرة الهوية (الجنسية) المحددة والثابتة، وكذلك نسق الأدوار الجنسية التى هى قاعدة الثقافة الكبرى، لأن "المبالغة والهزل والفوضى وأسلوب الحشو فى التعبير الجنسى Colmp هو الطريق الذى يؤدى إلى التصرفات الشهوانية... فلا شيء يفلح فى تشويه الأمر المستقيم مثل الأفراط"[٦١]. فالمحاكاة الشاذة لا تستثنى شيئًا: لا توزيع الادوار الجنسية، ولا المرض القاتل، ولا الموت المحزن. و"كوبى" فى صياغته للنسخه المحورة جنسيًا لأوبرا "لاترافياتا" و"غادة الكاميليا" بوضعها فى زمن الإيدز، يعتمد على الفكاهة والضحك فى وقت لا يمكن للتيار العام للثقافة أن يضحك على الاطلاق من الإيدز، حيث يبدى هلعًا من مرضى الإيدز، وبالأخص من الشواذ جنسيًا.

وبتحويل "لاترافياتا" و"غادة الكاميليا" إلى مسرحية تنتمى إلى مسرح الشارع وتنتهى بأداء شاذ، فإن "كوبى" يحول التعاطف الملازم لأعماله إلى طريقة فى المحاكاة الشاذة التى ترتكز أساسًا على التصرفات الشاذة المفاجئة" اضحك من نفسك بدلاً من أن تبكى"[٦٢].



هوامـــش

(١) الكتـاب المطبـوع يشتـمل علـى: يوميـات حالمة (١٩٦٨)، إيفا بيـرون (١٩٦٩)، الشـاذ جنسيًا أو صعوبة التعبيـر عن الذات (١٩٧١)، التوائم الأربعة (١٩٧٣)، لوريتا سترونج (١٩٧٤)، الهرم (١٩٧٥)، برج الدفاع (١٩٧٨)، الثلاجة (١٩٨٣) ليلة مدام لوسيين (١٩٨٥)، سلالم كاتدرائيـة "القلب المقدس" (١٩٨٦)، زيارة ثقيلة (١٩٨٨)، كاشفاز (١٩٩٣).

(٢) هكذا في: "الشاذ جنسيًا"، و"لوريتا سترونج"، و"الثلاجة"

انظر الصور فى كوبى (١٩٨٣) ودامونت (١٩٩٠)

(٣) كان أستريد فندورق هو المسئول عن النسخة الالمانية فى ماينس فى ١٩٩٠، وأخرجها فولكر شبنجلر فى فرانكفورت فى ١٩٩٢، ولعب ريوريز دور "أوبير".

(٤) الأرقام بين القوسين تشير إلى صفحات نسخة "الزيارة". المذكورة.

(٥) انظر جارسيا لوركا صفحات: ٥٤٩ -٥٥٨ (١٩٨٧)

(٦) كورفان (١٩٩٥)

(٧) قاموس اكسفورد للغة الإنجليزية (١٩٨٩) ص٨١٠ يعرف هذه الصفة بأنها مبالغة فى التأثير المسرحى، شهوانى أو شاذ جنسيًا المرجع نفسه ص ٨١١

(٨) بارتردج (١٩٩١) ص ١٧٦ ويتم شـرح مـصطلح Camp على أنه "نسـوى" بالأخَضَ. يميز طريقة حديث وحركة الشواذ

(٩) بيرجمان (١٩٩٣ أ) ص ٦

(١٠) يفرق إيشيروودين "Low Camp" و "High Camp" بايراد أمثلة للـHigh Camp للفنانين ذوى الشهوة للجنس الآخر. كريستوفرا يشيروود: "العالم فى المساء" The world in the evenig، نيويورك، آفون، ١٩٥٦ ص ١٠٦، مذكورة وفقا لبرجمان ١٩٩٣ أ. صـ٤.

(١١) فيما يتعلق بنقد وضع سونتاج، انظر فرانك (١٩٩٣)، وماير (١٩٩٤) ومورتيل (١٩٩٤) ص١١٥ وما بعدها، ومورنيل (ص١١٧).

(١٢) انظر ماير ١٩٩٤) ص١١، وفيما يتعلق بمعنى كلمة queer، يوضح ماير بأن استخدام الكلمة يتعلق بالشواذ جنسيًا والسحاقيات.

(١٣) المرجع نفسه ص١

(١٤) نفس المرجع ص٥

(١٥) بيرجمان (١٩٩٣) ص٤ وما بعدها.

(١٦) عن الملامح الأربعة لـ Camp "السحرية، المظهر الجمالى، المسرحة، الهزل" انظر "بابوسكو" (١٩٩٣) ص ٢٠

(١٧) نيوتن (١٩٩٣) ص ٤٦

(١٨) نفس المرجع ص ٤٧

(١٩) نفس المرجع ص ٤٨

(٢٠) نفس المرجع ص ٤٩

(٢١) بابوسكو (١٩٩٣) ص ٢٤ إن الـ Camp يركـز على الملامح البـارزة للدور وخاصة الادوار الجنسية.

(٢٢) بتلر (١٩٩٠) ص ١٣٧ يؤكد أن الأداء الشاذ يعتمد على التمييز بين الصفة التشريعية للمؤدى ونوع الدور الذى يؤديه.

(٢٣) نيوتون (١٩٩٣) ص ٤٩

(٢٤) يتحدث روس Ross عن السينما الهوليوودية ونجومها المرتبطين بالتليفزيون ويصف خلق التـأثير الشـاذ. Camp (روس، ١٩٩٣، ص ٥٨)، وعن نقـد رأى روس، انظر ماير (١٩٩٤) صفحات ١٣-١٨

(٢٥) النجمـة عبارة عن دور نسـائى على وجه الخصـوص (مغنية أوبرا شـهيرة للغاية ولامعة للغاية) ولكنها أيضًا مؤسسة اجتماعية مرنة وإطار للانفعالات، وسلوك معين، للرغبة التى تحل بجسم الإنسان وليس لها علاقة بالأوبرا.

(كوستنباوم (١٩٩٦) ص ١٤٩، ترجمة يونج).

(٢٦) كوستنياوم (١٩٩٦) ص ١٧٨ ترجمة يونج

(٢٧) غـالبًا مـا تأتى الإرشـادات المسـرحـية" من جـانب "هوبيـر" مـتعلقـة بسلوك "سيرى" الذى يحول الحوار السابق إلى مشهد مسرحى. (ص٦٧)

(٢٨) بينما يشـير "مارتيل" إلى الموت المبكر بسبب المرض القاتل فى الأدب ويشـير أيضًـا إلى "ديما" فى هذا السـيـاق، لا يتطرق إلى العـلاقـة الوثيـقـة بين "ديما" "والزيارة" أنظر مارتيل (١٩٩٤) ص١٦٦

(٢٩) مارجريت جوتييه، والأب (چورچ) والابن (أرمان) دوڤال يظهرون كشخصيات رئيسية فى الرواية وفى الدراما.

(٣٠) المرأة فى الأوبرا مكرسة دومًا للموت كما تبين "كاترين كليمان" فى كتابها Opera, or the Undoing of women (١٩٨٨)، وما يشير إليه "رامون" (١٩٩٣) ص ٢١٠

(٣١) تبدأ رواى "ديما" ببيع منقولات مارجريت جوتييه فى المزاد وتموت مثقلة بالديون.

(٣٢) يوجه "ديما" الابن التحية إلى سارة برنار بإهدائها، كنوع من الشكر على أدائها دور مارجريت جوتييه خطاب الوداع الأصلى الذى كان قد وجهه إلى مارى دوبلسيس قبلها بأربعين عاما سنه ١٨٤٥ انظر أ. ليڤيو فى مقدمة "ريما" (١٩٨٣) ص٥ وما بعدها.

(٣٣) هكذا يحكى أرمان دوڤال: كان بودى أن اشترى المحل بأكمله بل وبدأت انظر حولى لأرى ما يمكن أن أملأ به الكيس من أشياء مختلفة حين قال لى صديقى: "رطلا من العنب المثلج "المحفوظ" فتسائلت "هل تعرف إذا ما كانت تحبه؟ فأجابنى "أنها لا تأكل قط الحلوى الأخرى وهذا شىء معروف" (ديما ١٩٨٣ صـ٧٠)

وفى الفصل الرابع، المشهد الأول من المسرحية الذى يدور فى أوليمب حيث يتجمع الكل حول مائدة اللعب يكلف آنياس سان جودان بأن يأتيه بمثلجات فيأتيه بها بعد قليل (ديما ١٨٧٢ صـ١٤٥)

(٣٤) "ديما" (١٩٨٣) ص ٥٦

(٣٥)نفس المصدر ص ١٢٦

(٣٦) نفس المصدر ص ٢٤٠

(٣٧) جاستون (يتحدث إلى آلفريدو) "وأنت لم تعد إذًا تفتح فمك؟" (فيردى ١٩٩٥ ص١٤)

(٣٨) يحكى آرمان دوفال: "مالت (مارجريت) على أذن جارتها همست لها ببضع كلمات، وأنطلقت الاثنتان فى الضحك، وكنت أنت سبب هذا الضحك، فازداء ضيقى". ("ديمًا، (١٩٨٣) ص٧١

(٣٩) بخصوص المعجبين بنجمة الأوبرا، انظر كوستنباوم (١٩٩٦) خاصة الفصلين ١، ٢

(٤٠) فيروى (١٩٩٥) ص٢٢، وفى الرواية يقول آرمان: "بحق الله. اعتن بنفسك ولا تحيا كما تفعل" و"ديما" (١٩٨٣) ص ٩٥

(٤١) فيردى (١٩٩٥) ص ١٠٢

(٤٢) يحكى آرمان فى الرواية: "وفى انتظار التحول الوجداني، سيحدث تحول جسدى عند مارجريت. وسأتولى شفاءها، ستكون الفتاة المسكينة هدفى وسوف تطيعنى لتدلل لى على عرفانها" (ديما ١٩٨٣٠) ص ١٥٤)

(٤٣) فى الدراما يقول الدكتور بخصوص سان چودان: "إنه يعتقد أنه مصاب بمرض فى المخ" (ديما ١٨٧٢ص ١٤٥) وفى مقدمته يقارن ديما بين الدعارة (وكذلك ضمنا الشذوذ الجنسى عند الرجال) بورم أو "بفيروس" يدمر ويشل"مخ فرنسا" نفس المصدر ص٣٠

(٤٤) عند "كوبى" المرأة مارى چو تعتقد أنها ضحية خيانة، فتهاجم على النحو التالى: "(تدخل ممسكة بمسدس) أرفع يديك إلى أعلي! أعرف أنك تريد الهروب إلى أفريقيا مع مغنية الأوبرا. أيها الوغد: لقد رأيتك تغتصبها فوق سرير العمليات!" ص٥٩

(٤٥) نقرأ عند "كوبى" : "البروفيسور: مدام بونجو لا فضائح أمام الجمهور!" (ص٤٨)

(٤٦) نيشيت هى (المساعدة السابقة) لغسيل الملابس حيث كانت مارجريت تعمل. المشهد ٢٧ من "الزيارة" يحيل إلى وسط مصممى الأزياء (والذى تنتمى إليه أيضًا برودانس دوڤيرنوا) لأن "أوبير" أخبر "ريجينا" ساخرًا: "ليست لديك ملابس داخلية مناسبة. لكى تمتلكى قلب الرجل ينبغى أرتداء ملابس داخلية مثيرة. أتعرفين ما يعنى ذلك؟ فيما بعد سوف أصحبك فى جولة فى محلات " بيجال" (ص ٥١)

(٤٧) (....) نادتنى مارجريت بالقرب من سريرها، ورجتنى أن أفتح دولابها، وأشارت لى على قلنسوة وقميص طويل مطرز بالدانيتلة، وقالت لى بصوت ضعيف.: "أريد أن أموت بعد أن أعترف، ساعدنى إذًا على ارتداء هذه الأشياء" ديما (١٩٨٣) ص٢٤٣

(٤٨) هنا تم إخراج مسرحية غادة الكاميليا عام ١٨٥٢

(٤٩) "على الرغم من الحمى الشديد التى تحرقني، أرتديت ملابسى وذهبت إلى الڤودڤيل. لقد وضعت لى چولى أحمر الشفاه وإلا كنت بدوت كجثة" وجلست

فى اللوج الذى وأعدتك فيه أول مرة. كنت أسعل وابصق الدم طوال الليل. واليوم لم أعد أقدر على الكلام، إننى أحرك ذراعى بالكاد. يا إلهى، يا إلهى، سوف أموت (ديما (١٩٨٣ ص ٢٤١

(٥٠) نيشيت (راكعة): نامى فى سلام يا مارجريت، سوف يغفر لك الكثير لأنك أحببت كثيرًا (ديما ١٨٧٢،) ص ١٨٣)

(٥١) ڤيردى(١٩٩٥) ص١٠٠

(٥٢) على غلاف مسرحية "الزيارة" تطالعنا صورة "كوبى" الشاب.

(٥٣) ديما (١٨٧٢) ص ٨٤

(٥٤) انظر أيضًا ملخص "لا ترافياتا" الذى تبلفه شخصية "ماندى" بالهاتف فى لاترافياتا لشبونة إخراج تيرانس ماك نالى (ماك نالى ١٩٩٠ ص ٣٤) فعلى عكس كوبى يستخدم ماك نالى لاترافياتا والأوبرا عموما بصورة مختلفة (رومان ١٩٩٣ صـ٢١٢)

(٥٥) فى بداية الفصل الخامس من الدراما يسأل جاستون (الذى يعتنى بالمريضة) "كم الساعة الآن؟ ربما السابعة (ديما١٨٧٢ص ١٦٧)

(٥٦) الممرضة: إنها المرة الأولى التى أتذوق فيها كبد الأوز (ص ٣٩)

(٥٧) انطوان ليڤيو "تعليقات" ديما (١٩٨٣) ص ٢٧٥ وما بعدها.

(٥٨) فيجورو (١٩٩٣) ص ٥٠٢

(٥٩) ديما (١٨٧٢) ص ١١٩

(٦٠) انظر هامش ١٣

(٦١) بيرجمان (١٩٩٣ أ) ص ١١ وهو يشير هنا إلى "بتلر".

(٦٢) نيوتون (١٩٩٣) ص ٥١ ب وهى تشير هنا إلى المُعلن informateur

ديدييه بلاسار★

ڤالير نوڤارينا، ديدييه - چورج جابيلي:

من أجل احتفالية للعروض

"خُلِقَ المسرح ليحرق فى الليل كل الأجساد البشرية"

(ڤالير نوڤارينا، من أجل لويس دى فونيه)

لأن المسرح يقتضى الحضور الفعال والمشارك للجمهور، لكى يتم العرض، فإنه بالمقابل، يخضع دومًا لضرورة إظهار فائدته. فهو أكثر من أى فن آخر، عليه أن يتدرج فى "التوازن اللحظى الهش" كما يقول آدورنوAdorno بين الآفاق التى يطمح إليها، وتلك التى يتيحها له المجتمع. لأنه كما يقول مؤلف النظرية الجمالية" Théorie esthétique "إن الفن فى حد ذاته يفتقد للاستقلالية ما لم يدخل عليه شىء مغاير"(١). هذا التأكيد الجوهرى يذكرنا بأن القيمة الفنية لعمل من الأعمال لا تكمن فى شكله المحكم، بل فى قدرة هذا الشكل على الإشعاع باتجاه المتفرجين.

ومن وجهة النظر هذه، أى السؤال المثار حول المسرح فى كل وقت من أوقات الحياة الاجتماعية والخاص بمبررات وجوده، أريد هنا أن أضع افسى، ليس من أجل إعادة توجيه التقريظ بكثير من الشك فى مزاياه " كطب أجتماعي" ولا حتى الادعاء الساذج بمزاياه "كمكان للمقاومة" وهما موضوعان كثيرًا ما نجدهما يتصارعان فى فرنسا فى السنوات الأخيرة، ولكن، وعلى وجه التحديد. من أجل

★ استاذ فى جامعة رين٢ (Rennes2) وعضو مؤسس لمختبر فنون العرض. (CNRS) له كتابات عديدة يتركز اغلبها على الكتابة المسرحية والإخراج المعاصر، ومسرح العرائس، وعلاقة المسرح بالفنون الآخرى.

مرجعة بعض الوظائف[٢] التى باستطاعته أن يضطلع بها اليوم فى مجتمعنا، فى مظاهـره الأكثـر جذريـة، تلك التى قد يتهمها نقد متسرّع بأنها ليست إلا تلاعبًا بالألفاظ.

وعلى المستوى الجمالى البحث الذى سالتزم به تحديدًا، فإن الانسجام بين المنصة والقاعة (أو بشكل أوسع، بين المسرح والمجتمع) يرتكز فى التقاليد الغربية على الاعتقاد بأن التمثيل المسرحى، بما أنه لا يقدم إلا تمثيلاً لحدث متخيل، يحيلنا مع ذلك إلى الواقع، بل ويجعلنا نتوصل إلى فهم أحسن لذلك الواقع. وقد أكد أرسطو ذلك بقوله: "يروق لنا فى الحقيقة أن نشاهد الصور، لأن التأمل فيها يجلب المعرفة، ويوفر الإلمام بماهية كل شىء"[٣]. فالشخصيات والمواقف والتصرفات كما نراها مجسدة على المسرح، هى أيضًا محاكاة لمثيلاتها فى الحياة، وعرضها يتيح لنا، بالمقابل، أن نتساءل عن هذه الأخيرة. هكذا يكون المسرح، فى نفس الوقت، مجالاً لنقد واختبار وإنتاج نماذج اجتماعية.

"حاجة ماسة إلى الواقع:"

لقد شهد هذا الاتجاه الإيمائى للمشهد، فى القرن العشرين، سلسلة طويلة من الاتهامات. كان الأكثر عنفًا من بينها، والأكثر تطرفًا كذلك، كما نعرف، هو ما صاغه انطونان آرتو Antonin Artaud الذى فكر، منذ عصر مسرح الفريد چارى Alfred- Jarry فى أن يعرض الواقع مسرحيًا، بدلاً من استخدام هذا الواقع نفسه:

"إن الوهم الذى نسعى إلى خلقه، لا يستند فى قليل أو كثير على مصداقية الحدث، بل على قدرة هذا الحدث على التواصل وواقعيته. فكل عرض مسرحى

يصبح نوعًا من الحدث.... والمتفرج الذى يأتى إلينا ، يعرف أنه يأتى ليقدم نفسه إلى عملية حقيقية، حيث يندمج، ليس ذهنه فقط، بل حواسه وجسده فى اللعبة... وعليه أن يكون مقتنعًا تمامًا بأننا قادرون على جعله يصرخ" (٤).

عندما تمالكت المسارح الأوروبية والأمريكية فى الستينيات ذاتها إزاء طموحات "آرتو"، وذلك لم يكن بدون سوء فهم أو تبسيط، فإن هذا الرفض للمحاكاة المسرحية من أجل" عملية حقيقية" هوالذى شكل الهيكل الأساسى لليوتوبيات الخاصة بهما Utopies، وحين لم تعد خشبة المسرح تُعّرف وفقا لقدرتهاعلى أن تعكس لنا صورة مقبولة للعالم وإنما وفقا لقدرتها الملموسة على تقديم سياق مادى ملموس للواقع فإنها أصبحت لذلك - أو على الأقل كما نرجو - فضاءًا لتحويل الأجساد وتحرير الوعي. ويصرح چوليان بيك Julian Beck أنه فى ممارسة المسرح الحى كما فى ممارسات غيره من المسارح المعاصرة: "فى عصرنا هذا، نحن بحاجة ماسة إلى الواقع"(٥). ومثل كثير من الفرق المسرحية التى كانت معاصرة له، فإن هذا البحث عن الواقع، يرفض أولاً نظام الرواية المسرحية، كما تتشكل عبر الخرافة والملابس والديكور وتجسيد الشخصيات(٦) وتأخذ كمجال للتطبيق، المجتمع بأكمله، الذى تطمح فى إعادة تشكيله على أسس جديدة: التركيز على الطابع المقدس للحياة، وتوسيع مجال الوعى، وتحطيم الحوائط والحواجز"(٧)، هذه هى المهمة التى كرس چوليان بيك نفسه لها.

وبالنسبة لجيرزى جوتوفسكى Gerzy Grotowski أيضًا، فى عصر المختبر المسرحى، فإن مشروعية الحدث المسرحى لم تعد تكمن فى فهم الجمهور للعالم المتخيل، المقارب للواقع، بل فى الإدراك الحساس للعمل الذى يقوم به الممثل على نفسه: متجردًا من أية أقنعة اجتماعية، معريًا روحه العميقة بآلامها واشراقاتها

فى نفس الوقت. كتب فى ١٩٦٥: "لا ينبغى على الممثل أن يجسد عمل الروح" بل عليه أن يحققه بأعضائه الخاصة"(٨).

وعلى وجه أكثر عمومية، فإن تسميات الطقس والاحتفالية، التى تتجه للإحلال محل العرض فى كثير من الخطابات النقدية، توضح الكثير عن مدى ما يطمح إليه المسرح، ولو بطريقة غامضة، فى أن يصبح عامل تغيير مباشر للفرد وللمجتمع.

هذه الحركة للخروج من المحاكاة الأرسطية، والتى يمكننا أيضًا أن نربط بها خبرات مختلفة، كخبرات مسرح الرعب لفرناندو آرابال Fernando Arrabal، والمسرح غير المرئى لآوجستو بوالAugusto Boal، والحدث أو الأداء، التى من نتيجتها الطبيعية المعروفة إعادة الجدل حول طبيعة النص المسرحى، الذى أثاره أيضًا ارتو" وسواء وجدوا الإجابة فى العودة إلى الارتجال أوالتطور الجمالى، أو فى الاختزال الشديد للحوار لصالح مسرح عضوى، للحركة أوالصرخة، أو كذلك فى إخراج يعتمد على مونتاج العناصر التسجيلية، فإن الفنانين والفرق المسرحية فى الستينيات والسبعينيّات قد تعلموا عملية مزدوجة من العمل الروائى ومن الكتابة الفردية التى ستدفع إلى الوراء، ولأكثر من عشرين سنة، جسد المؤلف الحى(٩) إلى هوامش المؤسسة المسرحية.

عودة مؤلفى الدراما:

يخطىء من يظن أن عودة مؤلفى الدراما، كما نشاهدها ترتسم فى أفق الثقافة الفرنسية منذ ١٩٨٥ تقريبًا، يمكن أن تعنى انحسارًا عامًا فى داخل المحاكاة التقليدية. فالكتابة المسرحية اليوم وسعت مرة أخرى عمل منصة

المسرح[١٠]، وتُستخدم جزئيًا على الأقل، فى استعادة نقد التمثيل الذى يعبر عنه ورثة "آرتو" فى سنوات الستينيّات، ثم تعيد صياغته فى مصطلحات تدل على عدم تطابق الحدث الدرامى والحدث المسرحى[١١]، بواسطة مخرجى السبعينيّات. ويمكننا هنا أن نوضح اتجاهين على الأقل.

ففى المقام الأول، التناقض فى النص المسرحى المعاصر، المجزأ بين المغريات الثلاث، الدراما والشعر أو القصة، يؤدى وحده إلى تجزئة الفضاء الذى يعاد تمثيله. وانفصال الأصوات والحضور والذكريات والكورال والتعليقات وأجزاء الحوار التى تتتابع على خشبة المسرح أو فى الكتاب، فى حركة يعتبرها چان بيير سارازاك Jean - Pierre Sarrazac "كعودة ارتجالية للكتابات الدرامية"[١٢] لم تعد تنتمى إلى تطوير محاكاة "ناقصة ومتفجرة وبها ثغرات"[١٣] وهنا نستعيد صيغة أخرى من صيغه. وبتفكيك الحوار المسرحى وتغيير مواضعه وإعادة تشكيل معالم أفكاره، لم يعد يشكل ترابط الحدث وتماسكه، بل انقطاع وعدم تواصل أفعال حوارية مستمرة، بين السرد والعرض. هكذا تجمع منصة المسرح. من الآن فصاعدًا، الأجزاء المنفصلة لعوالم بديلة محكية أو معروضة، تثير الكلمة أويعاد بناؤها بواسطة الحركة: فعل المحاكاة نفسه، لا نتيجته.

وفى المقام الثاني، فإن النقطة التى أريد أن أعرضها هنا، هى أن الكتابة المسرحية يمكن أن تصبح عند بعض هؤلاء المؤلفين أداة لتأزيم حقيقى على مستوى العرض. بواسطة البروتوكولات المسرحية أولاً، التى تحث على انقطاع عملية التعارف بين المنصة والجمهور: لأن الجمهور لم يعد مدعوًا إلى عرض حدث وهمى أوحقيقى، يدور أمامه، بل إلى انهيار كل إمكانية للعرض. لنقرأ على سبيل المثال بداية مشهد الوجبة فى مسرحية "لحم الإنسان" لڤالير نوڤارينا:

"**صوت فى الظلام:** مفرش مائدة!

الصوت الأسود الآخر فى الظلام: وماذا أيضًا؟

صوت أسود: المائدة!

لا صوت أسود فى الظلام: هل الفراغ هنا؟

لاصوت فى الظلام: أأنت هنا أيها الفراغ؟

صوت أسود فى الليل: بلى

صوت أسود فى الظلام: الزمن؟

لا صوت: يُرى من هنا!

الصوت الأسود فى الظلام: وأنتم؟ ها نحن!

صوت أشد سوادًا فى الظلام: أيها الزمن، كن هناك!

الصوت فى الليل: أيتها الألسن تكلمى: أيتها الأذان أتسمعيننى؟ أيها الفراغ، أيًا كنت، كن هناك!"(١٤)

فبالإضافة إلى أن الموقف الدرامى، المبنى على الحوار، الذى يمتزج بإعداد الوجبة تمهيدًا لفكرة جديدة، فإن تبادل الحوار والإشارة إلى الشخصيات يجعلنا نتجاوز ما هو غير ممكن فى العرض لندخل فى تشكل ذهنى مبتكر، أكثر إرباكًا مما كان عليه من المؤكد، على المستوى التصويرى، "المربع الأبيض على خلفية بيضاء"(١٥) لكازيمير مليفتش Kasimir Malévitch . والمسألة المطروحة هنا

ليست إمكانية تنفيذ مثل هذه الإرشادات، التى لا تستلزم بطبيعة الحال أى نقل حرفى فوق المنصة(١٦)، بل هى التهديد الذى يتشكل حول عملية التجسيد المسرحى نفسها، وخلق شخصيات يستحيل وجودها. يؤكد "نوفارنيا" أنه "فى المسرح" تظهر أشياء حقيقية، وكأنها لم تكن هناك قط، وتنبثق أشياء متناقضة لدرجة أنه لا يمكن تنفيذها فى الواقع، وتنبثق أشياء واقعية ولكنها أيضًا تستحيل على المادة ويستحيل تنفيذها بمادة العالم"(١٧)

"رسم لفاقدى البصر"

إن مثل هذه الحركة النصية التى تنقل فى نفس الوقت الكائن وغير الكائن، الظهور وعدم الظهور، مادية الأجسام، والأشياء، والقدرة على نفى اللغة، تقود بالضرورة إلى أزمة فى الرؤية. لأن التجربة التى تتحقق أمام أعيننا لم تعد تمس إنتاج صورة مادية للواقع، بل إلتقاء ظهور الصور الذهنية واختفاءها: هكذا يجعل المسرح من نفسه "فنًا للظهور والاختفاء" ليستعيد أحد الأقوال المأثورة لمسرحية "فى غضون المادة-(١٨) فضاءًا رمزيًا، كما هو الحال فى مسرح العصور الوسطى، حيث -يتم التلاعب بلقاء "لحم الإنسان" مع الحوار الذى ينطقه.

إن الشكل المجسد الذى يتخذه هذا اللقاء فوق المنصة يرتكز على عنصرين متميزين ومتكاملين: عنصر الممثل، وعنصر السينوغرافيا- ولأن هوية الشخصية تخضع فى النص للتبدلات الأكثر سرعة، والتفككات غير المتوقعة، فإن جسد الممثل الذى تحتويه، ممنوع عليه أن يتحول إلى مرئي، تحت ضغط تعدد الأصوات:

"إننى أرقص لألقى بجسدى. إننى أقرر هنا ومن بين أسنانى أننى أحاول وأنا أتكلم أن أصبح الـ "هنا- الحاضر" L'ici-Présent! هنا يقول لى: "هيا يا چان

بلورييل (أى المتعدد الشخصيات) در فى جميع الاتجاهات انهمك فى وجود خالص، تجمع وأنت متناثر وعش بداخل ذاتى" إننى أخاطب الناس لكى يستمعوا هنا إلى صوت تنفسهم وجنونهم وإذا ما سألوك عما تقوله لهم قل أنك كنت تعلم أنك تقول لهم :"إننى الإنسان الذى تفاعل باعماقه العالم بأسره ما أن اتفق على أن يقوم بهذا الدور"(١٩).

وبين اثنتين من الإرشادات المسرحية نقرأ: "إنه يرقص ليصبح جسدًا واحدًا" و"إنه يرقص فى كل مكان ما عدا داخل جسده . هذان السطران المقتبسان من مونولوج "الرجل قبل الأخير" L'avant -dernier des hommes يبينان تمامًا إلى أى حد تقوم كتابة "ڤالير نوفارينا" بنسف ضوابط كل بناء متعلق بالهوية: فتكرار الضمير (أنا) ليس هو نفسه موضع التساؤل عن طريق إدراج الخطاب وتبديل المنطوق اللفظى. وبمزاحمة الأشكال المستبعدة والمتناقضة التى تتحاور فى ذاكرته، وعبور حركات طاردة للمركز وجاذبة له، فإن الجسد الذى يتقدم فوق المنصة يعيد لنا دراما لحم وكلام، كلاهما مقرون بالآخر وكلاهما منفصل عن الآخر، أحدهما من هذا الجانب من الإنسان، والثانى من جانبه الآخر، فى لحظات منفصلة.

وعرض الممثل أثناء تمثيله يحقق حركة معاكسة لحركة المحاكاة ليس ببناء كائن روائي، بل بتفكيك هويته الخاصة تحت دفع الأشكال - أحيانًا مجرد اسم أو جملة - يذكرها النص. قول "نوڤارينا" فى تقريظ "لوى ديه ڤينيه":

"إن كل ممثل يدخل، إنما يريد أن يغادر الإنسان، ويمر أمام الجميع لكى يمزق لحومهم وأجسادهم وأرواحهم. فالإنسان يتقدم على المسرح لكى لا يعود معروفًا.

والممثل يعبر عن أشكال سلبية، ويحطم الحركات والكلمات التى تعرض علينا"(٢٠).

والمشهد الأخير من مسرحية "أكون" Je suis الذى يُظهر فى إرشادات المؤلف، اسماء الشخصيات وقد استبدلت بها فجأة اسماء الممثلين، كما لو كانت الشخصية الحقيقية لهؤلاء تذوب تمامًا فى الرواية المسرحية، يشير بطريقة رمزية إلى نقطة التلاشى المتخيلة التى تنجذب حولها كتابة "ڤالير نوڤارينا" كلها: احتراق الأجساد فى النص، واستهلاك الحوار - ثم الجسد وانفتاحهما على فضاء من العطاء والضياع.

وإذا كان مسرح الستينيات فى أشكاله الأكثر راديكالية يظهر لنا الممثل مجردًا من الدور، ممتلئًا تمام الامتلاء بذاته، منشغلاً بكليته بأن يعرض علي الجمهور الجوانب الخفية والقدرة الثورية الكامنة فيها، فإن الكتابة المسرحية عند "ڤاليرڤارينا" تنحو إلى حركة جديدة فى إعلاء منصة المسرح، والتدمير المبدع لأشكال الهوية التى يسميها هنود الشمال الغربى بأمريكا(٢١) الاحتفالية الجمالية Potlatch. وعملية التفكيك هذه، التى هى بطبيعة الحال من "الأنا" التى نراها تتحقق فى حركة الممثل وحواره، تجد مكملها فى فن المسرح المتفق عليه الذى يشكل الفضاء السينوغرافى، كما يبينه المؤلف فى الأوصاف المصاحبة لإخراجه. أشباح كبيرة ذات ألوان حية، وأشكال تدور فى دوامة، ونبضات مرئية معروضة على جدران المكعب المسرحي، على هيكل أو ستار كبير يرتفع فوق منصة المسرح(٢٢)، هذه الآثار الضوئية التى ترتفع فوق خلفية سوداء أو زرقاء، ترسم، على العكس من وجود الممثل كجسد، الحيزّ الهندسى لظهورها واختفائها.

لأن المسرح، كما يعرفه "فالير نوفارينا" هو "رسم للعميان... إنه سياج نرى فيه ممثل يلقى بنفسه فى المشهد، بذاته وبقوته، بانتزاع نفسه من نفسه، تمامًا كغريب، أو منفى، وكأنه سقط من مكانه الحقيقى"(٢٣). فالأساس إذًا أن فى الفضاء المحفور بين اللحم والشكل، بين الجسد والسطح، يلتحم وينفك المستقبل المرئى للشخصيات "النوفارينية"(٢٤).

بعثرة الأجساد:

والمثال الأخير الذى أثيره باختصار، قبل أن أختم، هو عمل المؤلف والمخرج ديدييه چورج جابيلي Didier - Georges Gabily. وإذا فحصنا ثلاثية "فرائس الزمن"(٢٥) المكتوبة فى ١٩٩٤-١٩٩٥، و"الوهم"(٢٦) التى مثلث عقب "دون جوان" لموليير فى ١٩٩٦، أو "العنف" وهى ثنائية(٢٧) ترجع إلى عام ١٩٩١، فإن كتابة "جابيلى" ترد إلى الاسطورة بعدًا ينكره عليها معظم المؤلفين المسرحيين المعاصرين، فالمكان الذى تشغله إعادة الكتابة، على وجه الخصوص، يشهد لها وحدها بالكثافة السردية والنصية التى تضطلع بالحدث الدرامى: امتداد لاسطورتى" فيدرا" و"دون جوان"، وتنويعات على "مشاجرة" "ماريفو"، "والازدراء" لالبرتو موراڤيا، وچان لوك جودار. ولكن الآنية التى تخضع لها هذه المواد، فى تطور موتيفات الحرب، والخلاعة، والتلفزة، أو رفض المجتمع الاستهلاكى، كل ذلك يدعم شكل المحتوى المعروض، كما يعدد التأثيرات المعرفية فى نفس الوقت الذى تؤثر فيه عاطفيًا على الجمهور.

ومع ذلك، فالمعالجة الدرامية لهذه الأساطير فى كتابه تحمل إلى درجة التوهج أساليب رواية الملاحم التى يصفها "چان بيير سارازاك" بقدر إعادة

تطويرها على خشبة المسرح فى الإخراج الجماعى لفرقة "تشان چى" التى قام جابيلى بتجميعها، تقود إلى تساؤل عن أحداث العرض ومسامية الأشكال الاسطورية، وتحول الهويات شبه المتنافرة:

"تيزيه: حسنا. مرحبًا بذلك الذى أعرفه وأجله.الوسيط. صديق المسافرين، مرحبًا، "هيرميس رسول "زيوس".

هيرميس رئيس الملائكة: وإله إسحاق ويعقوب.

المبعوث! النار فى الشجرة المتوهجة، لقد كُنت! المبشر بالمسيح الذى أرادته/ ومريم/ المنحنية على بطنها/! لقد كنت صوت جان، لقد كنت، من أجل مجدها وضياعها ومجدها:

حامى محمد، لقد كنت، وقائد فرق إلهه"(٢٨)

إبهام النص الإرشادى:

"يمكننا أن نتحدث عن هذا الرجل. إنه رجل. ويمكننا أن نضيف شيئًا يشبه بطاقته الشخصية. إنه رجل. يشبه "هيبوليت"، إذا أردنا، فهكذا يتم تقديمه: نقى، يحذر دائمًا من أولئك الذين يقدمون أنفسهم على أنهم أنقياء. فى الواقع، إنه "ديموفون" على ما اعتقد،

كلا بل إننى متأكد.

الإبن الأكبر نشوان، يصطاد.

الملوث بين الملوثين.

هو، وجـده، الأب، الابن، الحـبـيـب، الذى يضـحـى من أجل الأم "فـيـدرا"، المسـتـقـبل، لأول وهلة، وجـده، إنه خـبـيث "ديموفـون" - إذ كـان هـو إنه بعـينه "ديموفـون" (ولكن يمكننا أن نؤكـد أن الأمـر يتـعلق بالضـبط، على مـا اعـتـقـد، بديموفون) "(٢٩)

التـشـتت، على الأخص، لأشكال الحـدث الـدرامى بين درجـات مـخـتلفـة من الحـضـور الجـسـدى. فإذا كـانت الكتـابة المسـرحيـة عند ديدييه چورچ جـابيلى تستدعى الأقنعة والمجسمات والعرائس والدمى، وتعدد الإرشادات الاستعارية من مثل " إنهم من أرض ثقيلة، تماثيل تصيح"(٣٠) أو "أناس بلا ظلال، إذا أمكن(٣١)، وإذا كانت شاشات التليفزيون وكاميرات المراقبة تحتل هناك مكانًا كبيرًا (فنحول المشهد إلى فراغ متفجرمتفرق من ناحية، بين الصور المهتزة وقوافل اللاجئين ، والموت، واللقطات الخليعة المكبرة أو كل أشكال الفحش المعاصر، ومن ناحية أخرى، الأجساد الممتلئة والمضيئة للممثلين) وذلك لأن هذا الإخراج يرتكز بالتحديد على يوتوبيا جديدة لمنصة المسرح، مكان التجسيد النموذجى (وبالتالى يختلف) عن الإنسانى "مكان مازال، كما يقال، يمكن تقديم الاجساد فيه، واسماع الأصوات غير الطبيعية؟ وصنع مسرحية، حرفيًا، بضغط الصور الوسيطة إلى بنيتها الطبيعية، إلى صحراواتها المسكونة..."(٣٢)

التفكك:

ولكى نختتم نعود إلى الآراء المطروحة فى بداية هذه المداخلة. إن فائدة المسرح اليوم لم تعد تكمن إذًا فى التساؤل عن الأحداث المعروضة على المسرح، بواسطة المقارنة التى يمكننا أن نجريها بين النماذج الاجتماعية التى تستدعيها

الاسطورة، وتلك التى توجه واقعنا (والتى ما تزال، على سبيل المثال، عند برتولت بريشت) أو التوضيح والتفكيك النقدى لحركة العرض نفسها وفى مجتمع محاط تمامًا بسوق العرض، خاضع لضغط الصور بقدر ما يخضع للخلط المستمر بين الخيال والواقع، النموذج والمادة، الخطاب والحركة، فإن الفضاء المسرحى يمكنه أن يستمد قوة جديدة فى الإشعال، للحوار والأجساد وهو لم يعد يسعى إلى إنتاج، إذا ما استعدنا تحليلات "دينى جينون"(٣٣) Denis Guénoun "تأثير الإيهام بل بساطة اللعبة، وعملياتها اللاحقة"(٣٣)

ولأن العروض التى نؤسس عليها نظرتنا للأمور وسلوكياتنا عرضة للتشكيك ولعدم القدرة على التحقق منها ولأن أيضًا الفوضى المتنامية للصورة وللواقع، فى كل مرحلة من مراحل الحياة الاجتماعية، تفتح دائمًا وبتوسع المجال للمعالجة، ولأن على الأخص احتياجاتنا إلى الخيال، من الآن "فصاعدًا، تأخذها صناعة التسلية على عاتقها إلى درجة الغثيان. فهكذا يمكن لمنصة المسرح أن تصبح الفضاء الذى تتجمع فيه أشكال الإنسان وتتصادم، تتحطم ويعاد خلقها، تمتزج ببعضها البعض وتكتمل ولنستمع مرة أخرى "لڤالير نوڤارينا":

"يبدو لى اليوم -مثل كل وقت، أن على المسرح أن يحرر شيئًا ما بارواحنا، وأن يفك وثاقنا. تحطيم العلبة، التابوت الضيق الذى يريدون حبسنا فيه: العالم المختزل إلى بُعْدَيْن والإنسان الصغير. الملصقات والعالم المعروض للبيع، والصور المسطحة"(٣٤).

ولا ينبغى أن ننخدع: فعودة المؤلفين إلى خشبة المسرح الفرنسى تأخذ بطبيعة الحال معنى إعادة التأسيس (وفى نفس الوقت إعادة الشرعية) للكتابة الدرامية،

وبلا شك أيضًا، تعتبر مخرجًا من "حقبة الشك". فالمكان المخصص للحوار فى نصوص كل من "كولتيس" و"مينيانا" Minyana، و"نوفارينا" أو "جابيلى" يشهد بما فيه الكفاية بأن اللغة لم تعد بالنسبة لهم موضع شك، أو الشاهد الكتوم على الخلل العقلى أو البقايا الضعيفة لذاتية مفتتة، بل أداة للخلاص: والتى عن طريقها تبلغ الشخصية وجودها على مسرح الحياة، وذلك وحده هو الذى يقاوم اختفاءها. وفعل الإفصاح يشكل من نفسه طريقًا نحو حقيقة الذات المتكلمة، جاعلاً من تجربة خشبة المسرح رمزًا لمقاومة كل أشكال التحديد الخارجى.

ولكن الذى يتحقق اليوم فى الكتابة للمسرح، بصرف النظر عن إعادة خلق الأسطورة والحوار، ربما يكون قبل كل شىء تفككًا - بالمعنى الذى يضفيه "آندريه جرين[٣٥] André Green على هذه الكلمة - لمفهومنا عن الصور، وتحررًا فى مواجهة العرض وقدرته على مصادرة الواقع: هكذا يصبح المسرح مساحة لتصادم الأجساد والحوار والصور الخيالية، على عكس نظام فوضاها وتبدلها الذى نعيش فيه عادة. وعندما يتأرجح السلوك الاجتماعى تحت ضغط سيادة المحاكاة لا يبقى للمسرح -حتى ولو جزئيًا- إلا أن يحتوى على التأثيرات، وأن يحطم البروتوكولات.

هوامش

(١) تيودوز آدورتو: "نظرية جمالية" (١٩٩٥) ص٢٢

(٢) أقول "بعض" لأنه من الطبيعى أن المسرح يحقق، على المستوى الاجتماعي، وظائف أخرى غير المذكورة هنا

(٣) ارسطو: "كتاب الشعر" الجزء الرابع ١٤٤٨ ب، ترجمة ميشيل ما ينان (١٩٩٠) ص ١٠٦ ولتعليق أكثر تفصيلا على هذا المقطع... انظر أيضًا مقالة "دينى جينون: "هل المسرح ضرورى؟ (١٩٩٧) ص٢٨ وما بعدها

(٤) انطونان آرتو: "مسرح آلفريد جارى - السنة الأولى، موسم ١٩٢٦ - ١٩٢٧" فى الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، باريس (١٩٨٠) صفحتى ١٨-١٩

(٥) "چوليان بيك" :"تأملات حول الحدث. ١٩٦٧" ترجمة فانيت وآلبير ڤاندير. فى "حياة المسرح" باريس .N.R.F (١٩٧٨) ص٤٥

(٦) "الأساطير"، باريس (١٩٦٤) كتبها "چوليان بيك" فى (١٩٧٠)،المصدر السابق ص ٩٤.

(٧) أوردها "بيير بينيه" فى "المسرح الحي". لوزان، (١٩٦٩) ص ٧١

(٨) "جيرزى جروتوڤسكى" "عرض للمبادىء" فى (نحو مسرح فقير) ترجمة كلود ليفنسون، لوزان (١٩٧١) ص ٢١٦

(٩) أن إعادة التساؤل عن فائدة النص المسرحى التى أطلقها أنطوان ڤيتيز فى السبعينيات تقودنا. كما نعلم، إلى تفعيل أعمال الريبيرتوار .

(١٠) كانت هذه هى الحال فى سنوات الخمسينيات عندما بدأ ما يقال له "مسرح اللامعقول" فى استغلال المصادر الشعرية والدرامية فى فصم الحوار المسرحى عن عرضه المشهدى، وهذا ما فعله المخرجون فى فترة ما بين الحربين.

(١١) هذه الصيغة تقريبية للغاية، ولا تعنى إلا الإشارة إلى الممارسة الفنية الأكثر تعقيدًا وتناقضًا.

(١٢) انظر : "چان بيير سارازاك" "مسرح الأنا، مسرح العالم". روان، (١٩٩٥) ص ١٦

(١٣) "چان بير سارازاك" "المسرح الحميم"، آرل، (١٩٨٩) ص ١٦٢

(١٤) "ڤاليرنوڤارينا" "لحم الإنسان"، باريس، (١٩٩٥) ص ٣٦، ٣٧

(١٥) "كازيمير ما ليڤيتش" "مربع أبيض على خلفية بيضاء" ١٩١٨، ونسخة ثانية من هذه اللوحة يرجع تاريخها إلى ١٩٢٧ محفوظة بمتحف الفن الحديث فى نيويورك. ويذكر أندرية ناكوف أنه فى عام ١٩١٩ وفى إطار معرض عن "الإبداع غير الموضوعى" فإن الكسندر رودتشنكو قد عرض فى مواجهة لوحة فاليڤيتش عملا باسم أسود على أسود" انظر كازيمير ماليڤيتش "كتابات" باريس. چ. ليبوڤيتش ١٩٨٦ صـ١٣٧ و١٣٨

(١٦) يمكننا مقارنة هذا المقتطف بالمعالجة المسرحية التى قام بها المؤلف: ڤالير نوڤارينا": "الوجبة"، باريس، (١٩٩٦) ص ١٢-١٣

(١٧) "ڤالير نوڤارينا": "يجب أن يخرجنا المسرح من النعاس المادى"، مقابلة مع "نويل رينود" فى مجلة "المسرح/الجمهور"، عدد ٩٠، (١٩٨٩) ص٦٩

(١٨) "ڤالير نوڤارينا" : "عبر المادة"، باريس، (١٩٩١) ص٤٠

(١٩) "ڤالير نوڤارينا" : "الرجل قبل الأخير"، باريس، (١٩٩٧)، ص٢٤

(٢٠) "ڤالير نوڤارينا" :"من أجل لوى دى ڤينيه" (١٩٨٥) فى "مسرح الكلمات" باريس، (١٩٨٩)ص ١٢١

(٢١) الاحتفالية Potlatch تشكل الأساس الاقتصادى لكثير من المجتمعات التقليدية : إنها نظام للواجبات المتبادلة، ومصدر للشرف والوجاهة تستند إلى التدمير الاحتفالى للثروات المتراكمة. انظر "مارسيل موسى" "مقالة عن الهبة" فى مجلة "السوسيولوچيا والانثروبولوچيا" باريس (١٩٥٠) وعلى الأخص ص ١٩٤-٢٢٧

(٢٢) إننى اتذكر هنا، وعلى وجه الخصوص، "دراما الحياة" (إخراج المؤلف، مهرجان آڤينيون. يوليو، ١٩٨٦)، و"أنتم يا من تسكنون الزمن" (إخراج المؤلف، مهرجان آڤينيون، يوليو، ١٩٨٩)، و"لحم الإنسان" (إخراج المؤلف، مهرجان آڤينيون، يوليو، ١٩٩٥)

(٢٣) "ڤالير نوڤارينا" : "عبر المادة" ص٧٣

(٢٤) إن ذلك لا يعنى بنفس القدر أن نصوص نوڤارينا تتطلب دائمًا المقارنة بلوحاته. إن عروض بوشڤالد بالذات تشهد بأن هناك حلولا أخرى يجب أن تتم تجربتها

(٢٥) "ديدييه چورچ جابيلى" : "فرائس الزمن، باريس ١٩٩٥"

(٢٦) ديدييه جورج جابيلى "خيالات ودوييات أخرى" باريس، ١٩٩٤

(٢٧) ديدييه چورج جابيلى "العنف" ثنائية. باريس ١٩٩١

(٢٨) "ديدييه چورج جابيلى" : "فرائس الزمن"، مرجع سابق، ص١٣

(٢٩) نفس المرجع، ص ٩٧-٩٨

(٣٠) "ديدييه چورج جابيلى" : "العنف" و"اللوحة الثنائية"، مرجع سابق، ص٣٩

(٣١) ديدييه چورج جابيلى: "فرائس الزمن"، مرجع سابق، ص٩٤

(٣٢) ديدييه چورج جابيلى: "فوضى تمهيدية" فى "العنف" "الثنائية" مرجع سابق، ص١٠

(٣٣) "دينى جينون" : مرجع سابق، ص١٥٧

(٣٤) "ڤالير نوڤارينا" :"اللغة المفقودة واللغة المُنقذة (١٩٩٣) ص ٤٠

(٣٥) "آندريه جرين" "التفكك"، باريس، (١٩٩٢)

جان بيسيير★

عن المسرح وإبداعه:

"ليكن الحيوان المجسد، الإنسان، ذاتًا حية"

عن مسرحية *"أكون" Je suis لفالير نوفارينا*

إن اطلاق عنوان "أكون" Je suis وتقديم شخصيات لا تكُفّ قط عن قول ليس إنها لا توجد، بل إنها لا تستطيع أن تقرر ما إذا كانت موجودة أم غير موجودة: هذه هى المفارقة فى مسرحية "فالير نوفارينا" Valère Novarina "أكون"(١). هذه المفارقة تقوم إذًا على تناقض العنوان وتناقض المسرحية وهذا التناقض ليس إلا شكلاً لتناقضات أخرى، تلك التى ترتبط بهذه الاستحالة فى شطر الذات والعدم: وبسبب عدم الشطر هذا يمكننا أيضًا أن نقول بأحدهما أو بالآخر، كما يمكننا أن نقول أيضًا إن الإنسان هو إنسان وليس إنسانًا، وأنه يمتلك كلمته ولا يمتلك كلمته، وأن الواقع موجود وليس موجودًا. ولا يأتى أى Quid Tertium ثالث ليلعب فى هذه التناقضات إذا لم تكن الكلمة والفرد الذى ينطقها ويجعل منها، بلا شك، طريقة تعبير - ما تزال ممكنة فى ظل هذه الاستحالة لإبداء رأى قاطع لفعل "أكون".

سيكون توصيفًا بسيطًا لهذه الألعاب اللفظية التى تقدمها المسرحية والتى تساير هذه التناقضات: الإنسان هنا لا يمكن أن يضع نفسه كذات Sujet حاكمة، فلم تعد هناك ذاتية للذات التى يمكنها أن تفكر فى نفسها كقضية تأسيسية للمعرفة والحركة. وتبقى صعوبة الشطر Trancher واللغة.

★ أستاذ الأدب العام والمقارن بجامعة السوربون الجديدة، والرئيس الشرفى للاتحاد الدولى للأدب المقارن، والمشرف على إصدارات "مكتبة الأدب العام والمقارن".

والحالة هذه، يتلخص الأمر فى تكرار صعوبة الشطر والبت فى تلك القضية الشائكة وكذلك سجن اللغة. وذلك نفسه يشكل ذاتًا، لأنه بالتمسك بهذا التكرار وهذا المدلول لهذا السجن، يقال دومًا إن وعى الذات هو وعى لهذه الصعوبة، لهذا السجن الذى لا ينفصل عنها، ومع ذلك، ولا يقال إنه يتم بواسطة هذا التكرار وهذه الصعوبة. فالأنا Le moi قد تم انتزاعها من كل اكتفاء ذاتى، وفى الوقت نفسه أصبحت دليلاً على الفعل الخام للوجود existence. هذا الفعل الخام، الذى يتم تمييزه بدقة. لا يمكن أن يكون إلا بناءً على تكرار صعوبة شطر الذات وغير الذات، استدعاء سجن اللغة، وإثبات أن الإنسان هو حيوان مجسد، حيوان يتكلم، ولا يحمل عن الآخر أو العالم يقينًا، لأن عليه أن يمر أولاً بسجن اللغة.

واطلاق عنوان "أكون" مع استخدام كلمات هاملت، وجسد المسيح، وعملية الصلب Crucifixion مع إبراز عبث هذه الكلمات- لا يصحّح ما يشكله الخطاب المسرحي، تلك الكلمة التى تفسر وفقًا لسجن اللغة، فالمسرحية تستبعد أن تكون مآزق الذاتية بإمكانها المرور عبر الآخر غير المرئى- فالله وحده (سبحانه وتعالى) يمكنه أن يقول "أكون" - أو فى حالة العدم.

وبملاحظة استحالة كل مراجعة للذاكرة، فإن الاغترار بالتفكير قائم فى أصل ضياع الإنسان: "إذا كان العالم فى البدء هو جريمة مازالت مستمرة، فمن المؤكد أنه سيبقى منها شيئًا تحت أعيننا" (ص٢١٢)، فالمسرحية تطعن فى أن يكون مآزق الذاتية يمكن قراءته وفقًا لمغامرة الوعى بدءًا من الماضى - ولا يمكن القول بأى لا وعى نموذجي، حتى وإن كان البشر لا يزالون يقولون بنفس

الألم ونفس النسيان. وفى اللعب، يجسد الحيوان المجسد، الإنسان، بصورة حرفية - فالإنسان حيوان لا يمكنه إذن أن يفهم وجوده ككائن فى العالم، والإنسان كحيوان يتكلم، فهو إذن لغته - والمسرحية تستبعد أن تتحدد الذات ببعض الدعاوى التى تمكنها من التفكير فى نفسها - الحياة والقوة. لذلك فالحياة ليست هنا إلا الحياة، والجسد هو ما يمكن أن يشارك فى الحياة نفسها - مثل إنسان يحمل رأسه، كما لو كانت الحياة ليست وحدته الخاصة. وقد يكون الحل الوحيد هو الخروج من الذهنية التى يتعارض معها مأزق الذاتية هذا- "قل الآن وداعًا لمخك. بمخك" (٢٢١) - والمجىء إلى الوجود الخام. ولكن هذا هو الإنسان الذى عليه أن يتكلمه، وكذلك كان چان ديبوفيه Jean Dubuffet ، وأن معرفة الوجود الخام ليست، بلا شك، إلا نفى إمكانية أية كلمة، ونفى للعالم، الذى هو بلا جدوى، لأن العالم - ما زال يمكن تسميته فى هذه الذهنية، كما يمكن أن تسمى اللغة التى تكّون النحو والمنطق - والحيوان المجسد الذى لا يكف عن تسمية نفسه كحيوان وكلغة: "الأشياء الحقيقية هى عظام. وكل ما هو زائد هو زائد. لنلغى من الوجود ما يزيد عن اكتفاء العالم. لنمنع الأشياء من الكلام" (ص٢٢١).

يمكننا أن نقول إن هذا المسرح، وإن هذه المسرحية هى مسرحية فلسفية، مسرحية وجودية. ويمكن التدليل على ذلك بلا شك. ويمكننا أيضًا أن نقول إن المنصة والمسرح هما طريقتان مناسبتان للعرض وللتعبير عن الذات عندما تكون الذات فى هذا المأزق الذى يمكن أن يتحدد بالبديل:

يجب أن ندرك فقدان الذاتية وكفى، يجب، بدءًا من هذا الإثبات للحالة، الشروع فى تعريف ذاتيه جديدة - وهذا هو نفسه ما يشير إليه عنوان

المسرحية "أكون". طرق مناسبة: إذا كان المسرح هو المكان الذى يُسمع فيه الكلام الحى للإنسان، فهو المكان الممتاز لعرض سجن اللغة، بما أن هناك، فى المسرح، وفوق المنصة، ليس هذا الكلام إلا هو نفسه، وإذا كان المسرح هو هذا المكان حيث يُسمع الكلام، وتُعرض الأجساد، فهو المكان الأكمل لعرض الحيوان المجسد، وإذا كان المسرح هو، فى نفس الوقت، مشهد الذات، والعرض الخارجى لهذه الذات والعالم، فهو المكان الأمثل لتجسيد فقدان الذاتية واستحواذ "الأنا أكون".

إن مثل هذا المسرح إذن يجب أن يقال عنه، إنه فلسفى ووجودى بصورة أقل من مسرح الذاتية المستحيلة، ولذلك فهو مسرح المسرح - ليس بالمعنى المسرحى الذى يقدم هكذا، لكن بمعنى المسرح الذى يكرس نفسه تمامًا بالقدر الذى يحدد فيه مكانًا آخر للتعبير عن الذات، وبالقدر الذى يستثنى فيه اكتمال "أكون"، أى الكلمة التى يمكن أن تكون شيئًا آخر غير اللغة التى يستسلم لها الإنسان، والتى تجعل من الحيوان المجسد عالمها الخاص، وحاضرًا للعالم.

إن مثل هذا المسرح إذن هو مسرح التناقضات، غير تلك التى تظهر بين العنوان "أكون" واستحالة نطق مثل ذلك العنوان "أكون" التى تقدمها المسرحية. هذا التناقض الآخر هو تناقض المسرح كمردود، بفضل اللعب باللغة، وبفضل العرض الخام للإنسان ومكوناته وإبداعه الخاص بالمسرح. ويمكننا القول بالإبداع لأن هذا المسرح يستثنى كل مشهد آخر إلا مشهده الخاص به - وعن نفس المسرح ، الذى يعتبر فعليًا، تمثيلاً تأمليًا:

تمثيل صورة معطاة للإنسان عن الإنسان - المتفرج، ولكن هذه الشخصيات نفسها التى فى العالم غير المرئى الذى تعترف به، لا تكف عن سماع ورؤية صورتها الخاصة - التمثيل يجعل من الإبداع طريقة للعرض، لأن هذا الإبداع لا ينفصل عن خطاب الحيوان المجسد عن موته الخاص.

ومن هنا فإن التجربة المسرحية تتمثل أساسًا فى إبراز هذا الإبداع المسرحى - لذلك تفتتح مسرحية "أكون" بمقدمة لا يمكن فيها تحديد أى شخص، وبحوار حول اللغة - ثم تعمل من هذا الإبداع عرضًا بطريقة رمزية عن وضع الحيوان المجسد، وأخيرًا. إرجاع العالم المحدود الذى يمثله هذا المسرح، والذى لا يمثل إلا نفسه، إلى النهاية المحتومة للإنسان.

وتفترض هذه الحركة أن يصبح انغلاق اللغة شكل هذا التناهى التى هى واحدة مع متابعة الحياة. وذلك يفترض أيضًا أن المسرح الذى يعود إلى المسرح - وهو ما يستدل عليه بفعل أن يكون الممثلون هنا شخصيات المسرحية الذين يلعبون فيها أدوارهم كممثلين يعد إبداعه الذاتى بصورة تقل عن كونه الحركة المرئية التى ولدها ذلك التناهى.

المسرح. لغته وإبداعه:

إنه المشهد المسرحى، إنهم الممثلون، إنها الكلمات. كل ذلك يتوازن بالتحديد على منصّة المسرح، مع شىء لا وجود له، أى الإبداع. فمتابعة المسرح ليست متابعة الإبداع، إنما التوقف عند فعل هذا الإبداع. والتوقف عند الإبداع هو توقف غريب، لا يقرر ما هو الإبداع والتمييز بين ما هو إبداع وما هو ليس

بإبداع، وكل الطرق التى يمكن تخيلها عن أحدهما أو الآخر. فالمشهد المسرحى هو بالتالى ليس إلا إبداعه الحاضر الذى يقوم بعدم تحقق الممثل فى دوره، ومثل ذلك قد أشار إليه "ديدرو" Diderot بخصوص تناقض الممثل. ولكن إذا أُخذ عدم التحقق على محمل الجد، ولا يمكن إلا أن يؤخذ كذلك، ما دام هنا المشهد المسرحى، فى إبداعه، فى اللحظة المسرحية، هو المشهد الوحيد المتاح على المستويين الشفوى والمرئى، فإن المسرح لا يمكن إلا أن يكون مخرجًا من تناقض الممثل للوصول إلى تناقض لذلك الذى "يكون" و"لا يكون" فى نفس الوقت، مثلما تكون كل ذات، وكل كلمة، وكل شىء فى المسرح. ولذلك فبإعطاء هذا العنوان "أكون" لإحدى المسرحيات يضع "ڤالير نوڤارينا" فى نفس الوقت الإثبات الخاص بوجود الله (سبحانه وتعالى).

فالله هو ذلك الذى يمكنه بالتالى أن يقول صراحة "أكون" - وكل إثبات للذات، الذى ها هو بداية سوى الإثبات الذى يفترضه فعل التلفظ وعلى سبيل المثال ذلك الذى يقدمه المسرح... عبر المناجاة Monologue والحوار Dialogue تحت لافتة إبداع المسرح وتناقضه. وهذه الكلمة "أكون" يمكن دومًا أن تتعادل مع "لاأكون" بما أن هذا المسرح إبداع. هذا التعادل لابد من قراءته بدقة، بما أنه ليس فى المسرح معنى محددًا Stricto Sensu لمشهد آخر غير المشهد المسرحى.

والرابطة المزدوجة للمسرح ليست إذن تناقض الممثل أو تناقض المشهد المسرحى مع مشهد آخر للعالم، قد تحدد بدقة عملية الخيال والإبداع، ولكنها قدرة كل إبداع إذا قصدنا الإبداع بطريقة صارمة إلى حد ما ، ولا يبقى إلا أن نقرر أنه من الحتمى طرح السؤال التالى: ما نوع الواقع التجريبى الذى يتوافق

مع كل إبداع فى تفرد المشهد؟ وهذا السؤال ليس فى الحقيقة إلا سؤالاً أوليًا يستدعى أسئلة أخرى: إذا كان هذا الإبداع لا يتم إلا بالمشهد وبالممثلين وبلغة الممثلين الذين يشكلون هذا المشهد، فإن هذا الإبداع هو فى جوهره إبداع لغوى. وترتيب المسرح ورابطته المزدوجة كما فعل "ڤالير نوڤارينا" فى مسرحية "أكون" يضع نهاية للافتراضات المختلفة عن ما هية الإبداع، لا واقعية، عالم محتمل، تماثل، اللغة التى ترتد على ذاتها، بما يوحى بأن هذه الافتراضات المختلفة لها جميعًا نفس الشروط: وهى أن الارتباط بين الظاهرة والفكرة، وبين الظاهرة والواقع، يعتمد على اللغة، وبالتالى فإن حالة المسرح وحالة الإبداع ليست إلا هذه الحالات حيث الذات التى تتكلم - شخصيات "ڤاير نوڤارينا" - توجد دومًا فى صراع مع العالم حيث تبقى الظاهراتية Phénoménalité الواضحة افتراضية أو غيرية. وقدرة الإبداع التى تشكل المسرح هى هنا التى تميز الحد الذى تعتمد عليه الذات، ولغتها الخاصة والتى يعتمد عليها أيضًا الله (سبحانه وتعالي) بما أن الله يمكن التفكير فيه وفقًا لهذه اللغة، هذه اللغة التى تنسب إليه، وفقًا للمدى الذى تقدمه هذه اللغة من إثبات للهوية.

لذلك ففى المسرح يمكن أن يبدأ كل شىء كما هو الحال فى الاسكولائية scolastique القديمة، بالنحو والمنطق. فالمنطق ليس له إلا أشياء قليلة ليقولها، فى حين أن المسرح هو هذا الإبداع المتوحد، حيث لم تعد المسألة مسألة منطق وإجراءات البحث عن الحقيقة، بل مسألة حقيقة الكلمات وتنظيمها، والتى تستدعى فى الإبداع، الإثبات البسيط الذى يقوم به النحو وهو: "أنا فى داخل ما أقوله" (ص٢٧). فالادعاء الذى يتشكل بواسطة اللغة هو فى داخل اللغة.

وهذا ما يعود بنا إلى مفهوم الحد الذى تقوم به اللغة، والذى فى نفس الوقت، يهيئ الذات المعبرة بطريقة غير قابلة للتبديل، بما أن كلام الذات هو تمامًا كلام الذات - "المنطق. هل يمكن أن يأتى كلامنا من آخرين غيرنا، أو يذهب إلى آخرين غيرنا؟ وهل يمكن أن يأتى كلامنا من أحد آخر يكلمنا؟ النحو. لا اعتقد ذلك" (ص٢٦).

ومع ذلك فهذا الحوار بين "النحو" و "المنطق" ليس له مبرر آخر سوى أن يوضح: ويؤكد على هوية الذات المعبرة ويوازن، بأن يجعل من هذه الذات فقط موضوعًا للتفكير بطريقة كانطية Kantisme: "إن أفكارنا هى هذه المفاهيم التى تمر بذهننا عندما يتمثل الأشياء دون أن يكوّن أى حكم، (...) فالأحكام هى من فعل ذهننا عندما يقوم بتجميع عدة أفكار لكى يتأكد من أن إحداها تناسب الأخرى، أو أن الأخرى لا تناسبها" (ص٢٣).

وذلك يتوازن مع جعل الذات تعتمد على حد معين من اللاواقعية. ويمكن قراءة الإبداع المسرحى إذن وفقًا للشروط التأسيسية للمسرح - فهذا المسرح الذى هو ليس مشهدًا آخر ، وليس له مشهد آخر، ويجب أن يُنظر إليه ويتم فهمه حرفيًا، وفقًا لما يُرى ويُفهم منه. ويمكن أيضًا قراءته وفقًا لما هو من شروط الإبداع، مادام المسرح يعتبر توضيحًا لحالة الإبداع - وشرط الإبداع يكمن فى الذات نفسها وفى لغتها والتى تقترب دومًا من لا واقعية معينة، ليس لأن اللغة تنقصها فى حد ذاتها الواقعية، ولكن لأن الاعتماد على اللغة يجعل من هذه الذات ذاتًا دون تواصل تجريبى واضح، أو يتمثل تواصلها التجريبى بالتحديد فى فعل الكلام. وليس هناك إلا أن ينفتح مفهوم لكينونة أى "أكون"

على تناقضها: فالتعبير يترجم، بلا شك، توافق الفعل والموجود. ومع ذلك يحصر الموجود فى الفعل، ويجعل من الموجود فكرته الخاصة.

هكذا يعمل "ڤالير نوڤارينا" فى مسرحية "أكون" بازدواجية واضحة: فالمسرحة تفترض نوعًا من الـ "كانطية"، والذات لا تتحدد إلا وفقًا لطريقة "كانطية" وقد تجد فى التحقق المسرحى توضيحها. ولا يمكن الفصل بين حدّى التناقض لأن مفهوم المسرح بالرجوع إلى شروطه وإبداعه، لا يبرر هذه الشروط أو الادعاء بأنه تفكير ذاتى وإنما دوره هو أن يشير إلى فالمسرح هو ذلك الذى من خلاله يُعرض للذات وما تقوله - ويتجسد هنا أولاً بالنحو - ويتم تنظيمه كإقرار خاص بالإبداع وكشهادة خاصة بإبداع المسرح، حين يكون المرء فى إطار هذا "النحو" وهذا المنطق فلا يمكن الكلام إلا باسم الفرد وبصيغة المفرد - عن مثل ذلك المسرح وذلك الإبداع وتلك الشخصية، ولذلك ففى المشهد الأول من الفصل الأول، تظهر بعد حوار "النحو" و"المنطق" مثل تلك الشخصية المسماه "چان الفرد": فردية هى فردية الاعتماد بلا نهاية على فراغ اللغة والخيال بما أن العروض ما هى سوى تجسيد للأفكار وهى تجسيد لأفكار متفردة بصورة ظاهرية التناقض حيث أنها تصاغ بواسطة فعل لا ينفصل عن فاعل متلفظ به وهو أجوف، فارغ، فاعل ليس له وجود سوى من خلال ما يتفوه به.

وهكذا فإن المسرح "يجب أن يلتزم أولاً بإثبات عدم وجود مكان ثابت للذات وذلك بالإشارة العبثية إلى الفراغ الذى يمثله الخيال المبدع:

"ليس هناك أحد خارج الفراغ سوى الفراغ ذاته. ليس هناك أحد داخلك. ليس هناك أحد داخل أحد. لا شىء داخلك. الإنسان ليس داخلك. هناك أحد

داخلك. أنت داخل آخر ليس هناك أحد داخل أحد." (صـ١٧) ومن هنا نسجل، وذلك فى تبرير جديد للمسرح فى حالة الإبداع، أن كل فكرة للذات واللغة بوصفها فكرة تؤكد اتحاد الذات واللغة، الذات واللغة وطريقة تقديمها - يجب علينا هنا أن نكرر ما تسوقه قواعد اللغة حول الأفكار - هى فى النهاية فكرة عن التيهان والهلوسة، ولكن أى فكرة تبلور هذا التيهان وهذه الهلوسة لا تبرهن على شىء ولا حتى عن حالها أو ما يخلق هذه الحالة من التيهان والهلوسة"

ولذا فإن الإبداع أوالخيال فى هذا المسرح لا يمكن أن ينفتح سوى على مفارقة أخرى: ففى المسرحية التى تتعامل مع تمييز اللغة والفكر الإنسانى يقدم فى البداية تمهيدًا يعرضه "حيوان الزمان" الذى لا يتعامل مع الزمان وإنما مع المكان. إن الحديث عن الفراغ يجسد التيهان والهلوسة وتخيل تبسيط وتخطيط الفكرة يقال هذا التمهيد من "حيوان الزمان"،

إذا كان يجب تحديد اسم الراوى، مع اقتصاره على تأشيرات تخص الفراغ وتوحى بأن الزمان أحد خواص الإنسان على الرغم من أن مسرحية "أكون" ترتبط إلى حد كبير بالزمان الإنسانى الواقع تحت تأثير الاعتياد وتحت تأثير الموت. وبصيغة أخرى فإن الخطاب وفكرة الذات قد تخفى هذا السؤال تحت قناع: كيف يصبح للذات وجود يرتبط تجريبيا بالزمان؟ كيف تستبعد فكرة وجود واقع وحقيقة تجريدية للفراغ تتوافق مع فكرة الفراغ كما نرى فى التمهيد وعند هذه النقطة فإن الخيال، أى الحالة اللا محدودة للإبداع المسرحى يمكن أن يعبر عنها مرة أخرى. وبطريقة تستعيد التعريفات المعتادة للخيال وتنوعاتها المعاصرة - فالخيال هو ذلك السرد الذى بلا علامة أو إشارة وهنا لا يمكن أن

يكون هناك توافق تجريبى بين تعريف الذات وقواعد التفكير والعقل بطريقة تحدد وتوضح ما بهذه الإشارة من أوجه قصور. إن الذات التى يبدعها المسرح معطاة لنا بوصفها ذاتًا وجودية وذاتا تجريبية (تبحث عن هويتها) ويحتمل عنوان المسرحية "أكون" بغموضه تفسيرين إذ أن الأمر يعنى على حد سواء كنه الفاعل وحقيقته الذاتية وأيضا ما يقوله هو عن نفسه.

وما يقوله عن نفسه يعتمد أساسا على ما يمر به من خبرات فى واقعه التجريبي. وذلك الواقع التجريبى - ولذلك فإن شخصيات "أكون" لا تقدم لنا على أنها تحلم أو تهلوس بوضوح - يمتزج مع اعتراف صريح بالعجز التام. وهذا الاعتراف يصاغ بلا شك فى عبارات وجودية تعبر عن تسلط الشعور بالخوف من الموت، عبارات تعود بنا إلى الوجود المجرد وتعبر عن صعوبة استخدام قواعد اللغة والمنطق فى صياغتها.

هذا الاعتراف الصريح بالعجز يعبر عنه أساسا فى خلال الصورة الخيالية المحدودة الأطر والإبداع غير المكتمل. إن استخدام الاستعارة والمجاز سمة من السمات التى نجدها فى معظم مواقف المسرحية ويشهد على ذلك اختيار أسماء الشخصيات چان المفرد، طبيب الخواء، طبيب الاكتمال، الرجل الذى من الخارج، الصدق والإخلاص. ألخ... وكذلك كافة أشكال الخطاب الوجودى الذى هو فى حقيقته خطاب فلسفى أو شبه - فلسفى. إن وجود هذا المجاز يبدو وكأنه تحديد لتطور وامتداد خط الخيال وفرصة الاسترسال أو الاستطراد فهى وهو تحديد تتم ترجمته أى التعبير عنه من خلال الأداء اللفظى.

إن هذا النقص أو عدم القدرة على الاكتمال يعود إلى خط سير الحياة ذاتها وذلك بمعنى حرفى إذ نرى الشخصيات عاجزة عن أن تبتدع إما متابعة لما ستكون عليه حياتها أو حتى موتها كما نراها أيضًا عاجزة عن صياغة خطابها بصورة مكتملة على الرغم مما يحمله من إبداع لفظى. هذا العجز الذى يتم إثباته والتعبير عنه من خلال اللغة والقدرة على الاستماع كما تحددها قواعد اللغة تثبت عدم جدوى الخيال والفكر الذى تعبر عنهما بلا شك اللغة وكذلك يثبت عدم القدرة على عرض الوجود فى حد ذاته.

هذا الاعتراف بالعجز يمكن أن نفسره بطريقة مزدوجة. من ناحية، فى حد ذاته ومن ناحية أخرى فى علاقته بالخيال المسرحى واستناده إلى اللغة وتبعيته لها.

فى حد ذاته:

إن الخيال لا يمكن تفسيره فى حد ذاته ولا حتى تشكل أى صورة أو رؤية على نحو ما إذ كثيرًا ما يقال إن الرؤية ليست رؤية أو أن الأشياء المرئية غير مرئية. ولذلك فإن الصورة والخيال يعبر عنهما فى آن واحد تحت مدلول النقص الأخير وعدم القدرة على إكمال الصورة أو تلقيها مما يشير إلى صورة الله (سبحانه وتعالي) وهكذا فإن كل صورة وكل خيال يسهم فى خلق المجاز الذى لا يمكن فى حد ذاته أن يكون له معنى ولا تتم قراءته وتفسيره سوى حرفيًا:

كما وإنها قد تقال أحيانًا بصورة متناقضة فى تركيب ألفاظها - كما نرى فى حالة فيلسوف الرضا الذى لا يكف عن ترديد كلمة لا وفيلسوف الرفض

الذى لا يكف عن ترديد كلمة نعم. وإذا كان الخطاب مثله كمثل التحليل المنطقى يظل غير مكتملا ويبقى على بساطته ووضوح كلمته كما تقال وكما هى وكما تعنى فإنه فى المسرح يصبح وسيلة لإظهار معانى الكلمات ويعلمنا ببساطة أن العلاقة مع الواقع لا يمكن عرضها بوضوح. فالخطاب غير المكتمل يفترض استكماله ومن هنا نرى مغزى أن المسرحية تنتهى بالعودة إلى الإشارات الزمانية وضرورة الانتهاء والرفض الظاهرى المتناقض والمفارق للموت الذى فى صياغته يقودنا إلى قضية الحقيقة - "إن بداية الزمن يجب أن تتوقف - إلا إذا تفتحت الآن على نهايته (...) إن الموت ليس حقيقيًا ٠صـ٢٣٠) ولكن مؤهلة الخطاب هى استرسال فى الخيال بصورة مفارقة ويعد اختيارًا: فما أن وضعنا الحقيقه فى قلب اللغة وداخل إطار نوع من التمثيل المبسط للخيال حتى يتبقى لنا أن نستمر مع الحقيقة التى ما هى سوى هلوسة والتى أعبر عنها بكلماتى والتى تفهم فى معظم الأحيان بشكل شبه - عبثى.

بالنسبه للخيال المسرحى والتبعية التى تخلقها اللغة:

إننا نحاول أن نسمع الآخرين: إننا لا نخرج عن إطار اللغة، كل معرفة وكل المعطيات التجريبية تعود إلى مجاز واستعارية اللغة. وإبداعها التجريبى العائد إلى إبداع اللغة. والإبداع الكامل الذى يقدمه المسرح ليس إلا الولوج إلى هذه اللغة وعرضها. والتى هى فى نفس الوقت حرفية ومزدوجة. وإذا كانت اللغة تعد جوهر الأشياء أكثر من كونها مجرد تلاعب بالمعانى والدلالات وذلك بفضل الاستقلالية التى تنعم بها وعلاقاتها القانونية الخاصة كما أوضح لنا

المشهد الأول من المسرحية من خلال حوار "النحو" و"المنطق" لذلك فإن تفسير "أكون" يمثل مشكلة لمن لا يشعر أنه كائن، أو ذلك الذى يقرأ فى هذا التعبير، الكلام المقدس الذى عليه أن يخرس كل لغة أخرى وكل صورة أخرى وكل ضوء آخر.

وبسبب وجود هذا البعد بين المتلفظ والقدرة الجوهرية للغة، على الرغم من أنه يقال دومًا أن الكلام هو كلام الذات، فهذه الذات هى فى نفس الوقت ذاتها ومثل ذاتها وغيرها. فى هذا الاعتماد على اللغة لا يوجد سوى طريقين يمكن اتباعهما:

تكرار اللغة، من ناحية، ومعرفة إبداعها وغيريتها من ناحية أخرى. هذا التكرار وهذه المعرفة تعود بنا إلى مسألة توافقها التجريبى، وإلى تناقض الخطاب الذى هو تناقض هذا التكرار وإبداعاته - فهناك بالتأكيد "نحو" وهناك بالتأكيد "لغة تنطق وتُسمع، ولا تعرض مع ذلك سوى تناقض الأفكار - مع تاريخ الذات التى تتخذ وسيطا لها اللغة وفقًا لحرفية معانيها وازدواجيتها، والذى يصبح تاريخًا غير مترابط بوضوح ومتقطعًا.

فتناقض المسرح وإبداعه يتلاحمان بصورة تامة. فالمسرح والإبداع يتبعان أولاً الأفكار والأحكام، ويتبعان القواعد الفلسفية التى يقال لها "نحو". أى علاميتهما وحقيقتهما. ولذلك نلاحظ أنه ليس هناك إبداع مباشر، بل ضرورة الوصول إلى الإبداع.ولا يتم تسجيل ذلك إلا وفقًا للفرديات الحرفية المباشرة، والوجودية أو الفلسفية- حيث يوجد تناقض الفردية الفلسفية بما يفسر أن الفلسفة أقل ثرثرة من "النحو"، وأن الرمز فى الفلسفة يتوزع بين الفلسفى

وغير الفلسفى، وأن الخطاب الفلسفى لا ينفصل عن الخطاب الوجودى، فهو فى النهاية خطاب متنافر، والمقصود بذلك ليس أن الخطاب فى المسرح هو خطاب الخطأ، وعدم الدقة وأنه ليس بالتحديد إبداعاً - وأن ذلك لا يمكن أن يكون حدسًا، ليس ابتداءًا من الفكرة والمعرفة، وليس ابتداءًا من الواقع التجريبى. هذا الشكل من الاغتراب فى مواجهة اللغة كمواجهة لمعطى رمزى هوالمعطى الأكثر فردية. لذلك، ففى خطاب ما، كل من لا يتوقف عن اتخاذ منحى فلسفى، لا يقول فى النهاية الإ بطريقة فردية، ويسمع دومًا وفقًا لما يقوله بالحرف - الكلمات والأصوات كما تحددها قواعد اللغة (النحو) - وفقًا لإمكانية الإجابة المنطقية، التى هى فى الحقيقة نداء، لاتباع الفردية، بما أن هذا المنطق لا يفعل شيئًا سوى أنه يؤدى إلى نتائج فردية فى استخدام الأفكار والأحكام.

المسرح: خارج الكائن، وخارج الآخر:

هكذا يوضع المسرح، على الإجمال، فى لعبة مزدوجة - إيهام الفكرة والحكم، والصفة النهائية لهذا الإيهام، والتى عن طريقها لا نكف عن الكلام، وأن يتم سماعنا فى العالم، والتى عن طريقها أيضًا، لا نكف عن أن نكون داخل اللغة، وفى نفس الوقت. أن نعرف الصيغة المصطنعة للوجود، وأن نعرف ، مع ذلك، أنه ربما يكون هناك طريق لا نهائى يُسمع فى "أكون".

وهنا طريقتان لتتبع الإبداع المسرحى، دون التمثل الواضح له. فمن ناحية، بواسطة سلسلة من التميزات، الفردية والتى بالنسبة لكل منها، تعرض نتائج

الأفكار والأحكام، ومن ناحية أخرى بواسطة معرفة الصيغة المصطنعة للوجود وبواسطة مفهوم المطلق، ذلك الذى يبرر عدم تحقق الإبداع. وهنا يجب أن نعود إلى خلاصة مسرحية "أكون" وإلى مقدمتها. فالخلاصة: أنه إذا لم يكن الموت حقيقيًا، فليست هناك نهاية، أوهناك عدم تحديد لما وراء الموت. وإذا كان الزمن ينفتح الآن على خاتمته، فإنه نهاية لا نهاية، كما أنه تناقض المصطلحات والكلمات انفتاح على المطلق. المقدمة المسرحية: تيه الفرد، والذى قد يكون بالتحديد لا أحد، والذى قد يقال من جديد، وبلاشك ، تحت رمز الصحراء والعدم - "العدم فى الخارج، إننى فى الصحراء، الصحراء بداخلى، لا شيء فى الوسط" (ص١٢٠) - لكن إذا كان العدم واللاشيء لا يمكن تصورهما - فإنهما سيكونان نفى الفكرة والحكم، كما أنهما سيكونان نفى الواقع التجريبى - فى تيه الفرد، هناك، وهذه اللعبة لنفى الفراغ المطلق حيث يوجد من هنا الفرد الذى هو لا أحد. هكذا يعود التتبع إلى أن يدخل فى إبداع المسرح مبدأ دراميًا غريبًا على الحدث، ويتحدد بلعبة سلسلة من التميزات، وبواسطة حركات الأشخاص الذين يجعلون من بعض التصرفات الأشكال المحددة لهذا الشخص الذى هو لا أحد، وبالتالى فإن إمكانية كل تصرف، كما يمكن أن يقال بدءًا من كلمة، أو تلاعب بالألفاظ، أو كما لايجب أن يكون نهائيًا - يساهم فى عدم التحقق، الذى لا يمكن فصلة عن مفهوم المطلق.

ويصبح المسرح كلمته الوحيدة، وحدثه الوحيد الذى تثيره هذه الكلمة. والذى لا يمكن أن يقوض الشروط اللغوية للمسرح. وإن انكماش دور المسرح داخل إطار طريقة الطرح العبثية هذه انطلاقا من الإبداع الذى يجعل منه مسرحا يبقى على الرغم من ذلك مقروءًا من خلال الأساطير. هذه الأساطير، أساطير المسيح

والصلب، وأسطورة "هاملت"، على عكس الرموز، جديرة بالقراءة فى حد ذاتها، دون أن تقدم مع ذلك، مبدأ لتفسير المسرحية. بواسطة ألعاب التناص والتذكير الواضح،فهى مثل الإشارة إلى ما يرفض أن يكونه هذا المسرح. أسطورة المسيح والصلب: أسطورة ضياع الإنسان التى تؤدى إلى الوصول إلى مفهوم "أكون" أسطورة هاملت: مرة أخرى أسطورة ضياع الإنسان وحرمانه من العون الربانى والذى يقوده إلى العدم. وكون هاتين الأسطورتين مرتبطتين هنا، يشير إلى أن المسرحية تقدمهما كتوضيحات عن تناقضاتها الخاصة، وكاستحالة تمرير ممارسة اللغة، والقضايا الوجودية التى لا يمكن أن تؤدى فى النهاية إلى أى من هذه الأساطير. لهذه الأساطير العابرة هنا رؤية فى الضوء، وهنا رؤية فى العدم، تعارض إذن العبودية بالكلمات "إنك مثل كل أحد (....) إنك تريد لا أن تعبر عن نفسك، وإنما تريد أن تفنى عندما تتكلم. قبل أن تقول شيئًا، عليك أن تتحرر من الكلام" (ص١٥٣). العبودية للغة ليست إلا عبودية للعالم دون مرور، بما أن هذا العالم يضطرب فى مفهوم وجودى يقترب من مفهوم الذات المجردة التى تفكر بالرأس: "إننا هنا لسنا أمام الواقع، أو فى مواجهة شىء يُرى، بل فى داخل مشهد العالم: لذلك فالكلمات تسمع أولاً فى رأسنا" (ص١٨٦). وتبعًا للإشارات المستمرة للنص، فإن هذه الرأس، وهذا العالم هما أيضًا المسرح الذى تدور فوقه مشاهد العالم، الذى ليس له مسرح آخر، ولا فى مكان آخر، وتعرفان المسرح إذًا كعالم وحيد متميز يعبر عن عدم القدرة على العبور إلى سواه - ولا نهائيته الخاصة.

والاصطلاح الوجودى عندما يتطور بنفسه ويؤدى إلى بطلان اصطلاح الذات كعدم، فإنه يظهر إذًا ملائمًا تمامًا لتناقض الكلمة. إنه يميز هذا العالم المتفرد

كعالم، لأنه متفرد، دون أحد يتوجه إليه، ودون حوار، إذا لم يكن ذلك الذى ينادى بالاعتراف بحدود اللغة والثرثرة، دون تماسك، بما أن اليقين الوحيد فى التماسك قد يكون فى الصمت، وقد يظل تماسكًا لا تفسير له: "حتى وإن كانت الحجارة التى تحيط بنا على شكل حائط، هى أموات بحق وكيف تتوصل إذًا إلى الوجود وهى صامتة؟" (ص١٩٣). والمطعن الوحيد على هذا العالم المتفرد ربما يكون التعرف على الآخر، على الحب - وعلى كل ما يهدم هذا المسرح: "إنها لغتى التى تحكم عليّ بالخطأ(...) إذا كنا أشياء حقيقية، ويمكننا مع ذلك أن نُرى، أيمكننا أن نحب؟ أليس علينا أن نتكلم حتى نحقق ذلك؟ أو لم يبق لنا إذًا إلا الصمت قبل الدخول؟" (ص٢١٢).

هذا المسرح لا يمكن أن يهدم أو تقوض أركانه إذا لم يكن سوى عالمًا متفردًا، وعالم هذا المسرح، وعالم الإبداع الذى يقدمه، فذلك ببساطة لأن الذات هنا حيوان متجسد، حيوان يتكلم، ولا يمكنها أن تصنع من هذا التجسد وسيلة لعرض حالتها كذات وهوية، والكلام غير المناسب للشخصيات لا يتيح العودة إلى كلام حقيقى - فهذا الكلام غيرالمناسب هو فقط صوت التجريد أوصوت استحالة المساس بالهوية. فهو لا يكشف عن شىء، ولذلك لا يلتقى بأسطورتى المسيح وهاملت اللتين

تكشفان عن التنوير أوالعدم، واللتان تقولان الحقيقة عن الحيوان المجسد.

ولذلك فهو طعن على علامة الوسطية، على مركزية الإنسان، وعلى كل إمكانية للإنسان. وحتى الموت ليس إمكانية للإنسان: إذا كانت الحياة ليست إلا الظل الذى يلقية الموت، فإن هذا الموت لا يُطرح علينا كهباء ملقى، لا يحدد بناء الوعي، بل كل ما يفعله هو أن يعود إلى إثبات حالة الحيوان المتجسد. هذا

المسرح إذًا هو العالم المتفرد للإنسان لأنه لا يوجد عالم للإنسان، ولو عبر التعرف على سقوطه. لم يبق إذًا للإنسان سوى لغته التى لا تفرض عليه كائن أو آخر.

التعبير المتناقض فى "أكون":

إن الخيال فى هذا المسرح والذى ليس إلا تجسيدًا لاستحالة تعرف الذات على الهوية، اتخذ له مع ذلك عنوان "أكون" Je Suis. وإنما ذلك هو نوع من التورية لكلمة الله. ومع ذلك فالعنوان ليس متناقضًا فى النهاية إذا تمسكنا بتقديم الإنسان ، هذا الحيوان المجسد، بالمعنى الحرفى للمسرحية: فالكلمة هى بصورة متناقضة طريقة لقول "أكون"، ومع ذلك يتعلق الأمر بـ "أكون" محددة، تلك التى تبقى عندما يتم التساؤل عن المعاني، وعندما لا تعود الأنا الآخرى موجودة إلا فى شكل هذه الأنا التى تتشكل كآخر، وبالتحديد كحيوان، مثل ذلك الذى لا يملك كلمته. و"أكون" هذه، هى للذات لا تقدر على تحديد العلاقة مع ذلك الذى ليس هى، وتعرف أنه لا يتوقف عن التساؤل عن ذاته، والذى يعرف أن تعالى الآخر وتفوقه قد تم محوه، وأن التتاه لاينعكس إلا على نفسه، ولذلك يمكن أن يقال إن الموت ليس حقيقة.

ومن ثم فالمسرح ليس خيالاً، المعادل لصور الخيال هذه، التى ليست سوى نفسها، بقدر ماهو هذا العرض، المرتبط خصوصًا بشخصية الممثل "أندريه ماركون" André Marcon، والذى بلا إجابة، كما تلاحظ شخصيةممثل آخر هو "دانييل زينيك"Daniel Zynyk ، ومن ثم يجسد التناهى الحى. فالمشهد ما يزال هو المشهد. والمسرح هو بوضوح المسرح ، والممثلون محددون بوضوح. ومع ذلك، فإن تمثيل الخيال فى المسرح يستدعى أن تكون الأسماء الشخصية للممثلين

الذين يبدعون المسرحية، اسماء الشخصيات نفسها، وأن تكون حركة أداء تحية الممثلين هى حركة نهاية المسرحية نفسها، بمعنى أن تكون حدود المسرح وممارسته تجسيدًا للنهاية المحتومة للحياة.

ويمكن صياغة ذلك على نحو آخر: فالمسرح إذ أخذ فى مشهده الخاص مهما كان هذا المشهد فإنه، هو المسرح بواسطة الممثلين وأصواتهم وأجسادهم.

وكون المسرح يعمل على اسماع خطاب فقدان الهوية، شىء، وكونه يستطيع أن يتماثل مع سجن اللغة، شىء آخر مستحيل، ويعارض فعل العرض نفسه والممثلين. فى هذه النقطة يكون من غير المجدى أن نقرر استحالة نطق "أكون" أو إسنادها إلى الله. فى هذه النقطة يكون من المناسب أن نبين أن النهاية المحتومة للحياة، هى فى حد ذاتها، طريقة للسمو بما أنها تجعل اللحظة الأخرى لكل حاضر، وبما أنها تفترض آخر، الإنسان الآخر، الذى يعرف نهايته المحتومة، والذى يستشعر النهاية المحتومة لأى إنسان كان.

عندما يعترف المسرح فى النهاية وبكل وضوح أنه مسرح، وعندما يجعل من ممثليه الأحياء شخصياته الخاصة، وعندما يصبح بوضوح عرضه الخاص، فهو على الأرجح، يقترب من تجسيد الفردية، تحت دعوى غياب الهوية. وعلى عكس اللغة والفكر، فهو ليس هذه الصورة التى لا يفترضها إلا العقل، وكذلك فبناء العالم مهما كان، هو عرض لممثليه، كما هو عرض لمشاهديه. المسرح الذى هو خطاب يعارض هكذا سجن اللغة وتعسف الخيال.

إنه صورة للنهاية المحتومة للحياة، وذلك نفسه يعادل نطق كلمة "أكون"

آن ادوبير سفيلد*

شبه - المونولوج فى المسرح المعاصر:
ياسمينا رذا، وبرنار - مارى كولتيس

لا يقنع المسرح المعاصر باستخدام المونولوج، بل يضمنه فى داخل الحوار ذاته وهنا تأخذ أشكال الخطاب مكانها حيث تتفاوت المسافات التى تحدد العلاقة بالآخر: مونولوجات فى مواجهة مستمع غير مرئى أو أصم، مقاطع طويلة غير موجهة إلى مخاطب حاضر، بما يعنى أنها أحاديث منفردة. ونحن نتساءل عن هذه الأشكال التى لا تخلو من قدرة مثيرة.

وسوف نطلق مصطلح شبه - مونولوج "quasi - monologue" على شكل من اشكال "المناجاة" soliloque، تلك التى تحتوى على تساؤل، واضح أو غير واضح، موجّه إلى مستمع صامت.

شبه المونولوج عند كولتيس:

من خلال حساسية وفكر برنار-مارى كولتيس تشكل العزلة Solitude نواه كل شىء- فى مفترق الخبرة المعاشة، من الفلسفة ومن الكتابة. "حياة اثنين معًا" كما يقول خلال مقابلة مع "لوسيان آتون"(1) lucien Attoun،" لا تحل المشكلة (....) ليس ذلك هو ما سيحل مشكلة، العزلة إنها شىءأساسى: كل الناس،... وكل الإنسانية وحيدة تمامًا... فالمرء يولد وحيدًا تمامًا... ويموت وحيدًا تمامًا". رفض لحياة الاثنين معًا: "أن تعود إلى المنزل وتجد أحدًا بالمنزل، فهذا مع ذلك قليل...

---

* استاذ بجامعة باريس ٣، تتركز أعمالها أساسًا فى مجالين: هوجو، وتاريخ المسرح فى القرن التاسع عشر.

بالنسبة لى أفضل أن أخرج فى المساء لأجد أحدًا ما". وما يقوله ببساطة مدهشة، هو العالم المعروف لاصطياد الشواذ جنسيًا بعضهم لبعض. ولكن الأمر ليس بهذه البساطة. لا شيء سهل فى اللقاءات ، وعندما يسأله "لوسيان آتون": ولكن هذه اللقاءات... ماذا تثير فيك.. أو إلى ماذا تتطلع عندما تغادر منزلك... عندما تذهب مثلاً إلى المقاهى الجزائرية...". يرفض كوليتس الإجابة: "أوه، لا يتم الأمر حقيقة بهذا الشكل". فليس ذلك إجراء بحث شخصى مفرط بقدر ما هو رؤية فى جذور الوحدة، إحدى مشكلات الإبداع حيث تتوحد الحياة والفكر والكتابة.

إنها الوحدة إذًا، ويذهب "آتون" بعيدًا فى استجوابه "ولكننى لم أقل مثلاً كلمة "حب"! لم يكن ذلك ضروريًا كما اعتقد؟ "عندئذ يحتج كولتيس بشدة: "استمع، إذا لم يكن ذلك موجودًا (...) فإننا قد نشنق أنفسنا جميعًا... إننى مع ذلك لست فى صحراء الحب (...) الحب (...) له كل أشكال العالم. حسنًا، إذا لم يوجد ذلك صراحة؟. لماذا أحيا؟ لماذا نحيا؟ "لوسيان آتون": أيمكن أن يتوافق ذلك مع الوحدة؟

"برنار- مارى كولتيس": بلي، بكل تأكيد، فالحب دائمًا مأساوى". نحب، ولكن من، وكيف؟" برنار - مارى كولتيس: الأصدقاء هم الحب! الأصدقاء الحقيقيون.... إننى لا أقوم بالتفرقة (...) ومع ذلك فليس الحب عندما نمارس الجنس (ضحك). صيغة أساسية يؤكدعليها كولتيس بحزم. وليست هناك علاقة بين الحب والاتصال الجنسى: "الحب، الحب شىء عميق. إنه شىء آخر (...) ولا استطيع أبدًا أن أخلط بين الأثنين (...) هكذا تتم الأمور. لا أرغب فى ممارسة الجنس مع الناس الذين أحبهم، ولا أرغب فى حب (ضحك) الناس الذين أمارس الجنس معهم".

يقول لنا أيضًا، ويجب أن نأخذه على محمل الجد: "استمع، إننى انغمس فى مسرحياتي". ولا يوجد فى أى من مسرحياته ثنائى شبقى، سواء كان مختلف الجنس، أو مثليًا جنسيا، والحالات الثلاثة للجماع الماثلة فى (الرصيف الغربي، وفى العودة إلى الصحراء، وفى روبيرتو زوكو) هى اغتصاب أو شبه اغتصاب لفتيات صغيرات، حيث تغيب العاطفة تمامًا. وليس هناك حب جسدى فوق المسرح، وليس هناك ثنائى محتمل ليمارس الحب بشهوانية. أى حب آخر؟ فالشخصية المركزية تطلق مرتين صيحة اليأس: فى مسرحية" فى وحدة حقول القطن"، وتكون الإجابة شبه النهائية للزبون، تلك التى تتحدث أيضًا عن الموت هى شكوى: "لا يوجد حب، لا يوجد حب"[٢] ويقول زوكو "إن الرجال فى حاجة إلى النساء والنساء فى حاجة إلى الرجال ولكن ليس إلى الحب الذى لا وجود له" ذلك ما يصيح به فى المشهد ٨ "قبل أن يموت مباشرة" وهو يتكلم، وليس ذلك صدفة، فى تليفون معطل.[٣] فى هذا التليفون الصامت يبث "زوكو" شكواه. وهذه إحدى البنيات الأساسية لمسرح "كولتيس". أحدهم يتكلم، ويشكو ويتضرع، ولكن أحدًا لا يجيبه. ربما يكون ابتداع هذا البناء فى مسرحية "الليل فى أعماق الغابة" هو ما ينقل مسرح كولتيس من التفاهة إلى العبقرية. من المؤكد أن هناك لا مناجاة، على سبيل المثال فى "سالنجر" ولكن كل واحدة من هذه المقاطع الكبيرة تنادى شخصية حاضرة تتحرك، أما بالنسبة للمونولوجات فإنها مونولوجات حقيقية، مونولوجات "ليزلى" التى تقوم بالتحديد بوظيفة كل مونولوج تقليدى: العمل على اظهار وسماع التساؤل الداخلى للشخصية. أما وظيفة "شبه - المونولوج" فهى وظيفة أخرى. وهذا ما نكتشفه فى "الليل فى أعماق الغابة" ذلك أن النص عبارة عن "كلام" لا نهاية له، جملة واحدة مثل سؤال واحد دون حد

معروف، يحتوى على فعل واحد للغة، ونفس الشىء يستمر طوال الوقت، وليس له حتى مقدرة على صياغة واضحة، لفعل واحد للغة، السؤال. وماذا عساه يكون هذا السؤال، إن لم يكن سؤالا عن التواصل، سؤالاً عن "الحب" الذى لم يعد يحصل على إجابة، فى حين يبدو أنه لا يستطيع التوقف - لا يوجد حب، ولكن دون توقف ينبغى التساؤل حتى اللهاث، حتى الموت. إن هذا المسرح بلا حب هو مسرح كبير للحب.

اللغو والثرثرة فى مسرحية "الليل فى أعماق الغابة":

رجل وحده يتكلم فى شارع، تحت المطر. يتكلم مع رجل آخر، شاب لن نراه قط.ولكن وجوده لا يبدو وهمًا للمتكلم: لقد استدرت عند ركن الشارع عندما رأيتك[٤] (...) أدركت على الفور أنك لا تبدو قويًا[٥] (....) رأيت من بعيد أنك طفل، جانح، صغير تُرك فى ركن الشارع[٦]. كلام يتبع ظاهريا حدثا ما فحواه: "لقد وجدتك وأمسكتك من ذراعك"[٧].كلام متواصل فى جملة واحدة دون فواصل قوية، سيل من الكلام تشكل الموضوعات فواصله، دون أن تأتى إشارة من الآخر لتحدد مسار التفكير، أوتبين من هو المتكلم؟ فخطابه يحتوى على عدد معين من الوقائع المحددة. إنه وحيد، أعزب، غريب، معتاد على غرف الفنادق، ولكنه لم يعد يستطيع العودة إلى الغرفة التى كان يسكنها. لأى سبب؟ السبب البسيط، بلا شك، هو الديون والحاجة إلى المال. إنه لا يعمل، ليس فقط لأنه ليس لديه عمل، بل لأنه لا يريد أن يعمل. الموضوعات:

١ - عناصر واقعية: حكايات، عودة إلى الوراء، حب الأم، اللقاء فى المترو مع العصابة التى سرقته بالإكراه.

٢ – أفكار عامة: تفكير فى العالم، اختلاف الثقافة، أحلام. مثل الحلم "بنقابة عالمية"

٣ – حركات عاطفية تنطوى على الغضب أوالرغبة.

٤ – عمل اللغة الأساسية، عمل إرادى، التساؤل الذى يطرح نفسه فى صيغتين متعارضتين، إحداهما تأكيدية: "أريد..."، "اعطنى...."، والأخرى إنكارية: "كلا، لا أريد، لست فى حاجة إلي..."

والعنصر الحاسم: هو غموض موضوع الرغبة.ماذا يريد المتكلم؟ غرفة، قنينة بيرة، فنجان قهوة، بعض النقود... حب الشاب الذى قابله؟ إن الفوضى التى تكتنف موضوع الرغبة هذا تمنع القارىء/ المشاهد من تكوين فكرة محددة عن الموقف، الذى يتمثل فى اصطياد الشواذ جنسيًا أو التسول. إن خيال المتلقى سوف يتذبذب بين الافتراضات، ولايحتفظ فى النهاية إلا بشعور وهو ضرورة البحث التي تنتهى بتغليف الجانب شبه الميتافيزيقى بسعى "دينى" للبحث عن الآخر، برغبة جامحة للخروج من الجحيم الذى هو الوحدة، جحيم متجسد فى هذا المطر الليلى الذى لا ينقطع.

المناجاة إذًا ليست مونولوجًا: ولا مجال للتساؤل عن حالات النفس، بل لفهم الحركة الداخلية التى تتفاعل فى العالم، متابعة، ليس موقفًا عاديًا بل تتابع العلاقات المتوترة بالعالم.

صراع الزنجي والكلاب: (Combat de nègre et de chiens)

هنا تتخلل المسرحية كلها جمل طويلة من الكلام فى مواجهة ذلك الذى لا يجيب، ويرفض الرد. فالمشهد ٩ المثير يدور بين الفرنسية الصغيرة "ليون" والزنجى "آلبورى" الذى جاء ليبحث عن جثة أخيه الذى قتله رئيس العمال "كال": يتكلم "البورى" لغته أما "ليون" فلكى تكون مشاركة فى الاتصال، فإنها تتكلم لغة غريبة، وتروى قصيدة بالألمانية لجوته. وما الأمر إذًا؟ يدور الأمر حول صراعين، فمن ناحية، عن اختلاف الجنس، ولكنه يبدو أمرًا هينًا بجانب الهوة السحيقة التى تفصل بين البيض والسود، وكذلك هذا الصراع العنيف: القتل من أجل القتل. فى إحدى هذه الجمل يعرض "هورن" رئيس موقع العمل فكرته اليوتوبية على "آلبورى" الصامت:

مدينة عملاقة تضم كل الإنسانية، وبجانبها أفريقيا مفرغة من سكانها، و"خاوية، معطاءة، ضرع الإنسانية". أمام هذه الرؤية المرعبة يصمت "البورى". ومع ذلك فقد تحدثا سويًا من قبل، ولكن كابوس الرجل الأبيض قطع الاتصال. وعندما أنهى كل من "ليون" و"البورى" محادثتهما المتناقضة بلغتين أجنبيتين، فإنهما يتبادلان رأيين أولاً فى مشهد حب وتفاهم، ثم، بعد أن ارتكبت "ليون" الغلطة الكبيرة، تنصح الزنجى بأن يخون رسالته، وتوجه له خطابًا طويلاً عن الحب الذى يميز مسرح "كولتيس"، والذى يشكل من وعود مبذولة وأحلام الوعود والأحلام فى المستقبل: "أوه، أيها الأسود، لون كل الأحلام، لون حبي! أقسم لك عندما تعود إلى وطنك، سأذهب معك (...) وأرضك ستكون أرضى"(٨). وتكون الإجابة حركية: يبصق "البورى" على وجه "ليون". بعد ذلك، ودون انتقال، تأتى مناجاة "هورن" فى مواجهة "ليون" وجدانية، تطلب الحب، مبنية على أوامر ووعود

ونواح على الذات. هذا الطلب يحصل على رد حركى غاية فى العنف والغرابة: تكسر "ليون" قنينة الويسكى، وتحدث بوجهها الجروح الطقسية التى شاهدت آثارها على وجه "البورى". يسيل الدم. رد فظيع، ليس شفويًا. ويرى المرء كيف تكون مناجاة الشخصيات "الكولتيسية" على جانب غريب فى المشاهد المسرحية. وهنا يكون الكلام -بمعنى الكلمة- بلا إجابة هو المحرك الدرامى. وهناك دائمًا فكاهة عند كولتيس من خلال الرعب. هناك أيضًا مناجتان: أمام الكوخ حيث تلجأ "ليون" قبل عودتها إلى باريس، وطلبان مقدمان، أحدهما من "هورن" إلى "ليون": "لا تقولى شيئًا، لا تؤذى الشركة، (...) إنها تمثل بالنسبة لى كل شىء. كل شىء."(٩) وطلب من "كال" إلى "ليون" أيضًا: "إنك بالتأكيد تسيئين الظن بي. ولكن لا تنسينى، لا تنسينى"، فطلبان تافهان: وفى خلال الخطاب يأتى العنصر الأساسى، المال: "كل ذلك من أجل المال، يا صغيرتى"(١٠).

إن مسرحية "صراع الزنجى والكلاب" نموذج جيد للغاية للعلاقة بين الكلام/ الحدث الدرامى عند "كولتيس"، والتى يلعب فيها شبه - المونولوج دورًا جوهريًا. فهنا تتركز الفكرة فى أن شكل التبادل أو بالأحرى اللاتبادل يحمل الفكرة الاساسية للعمل.

***الرصيف الغربي*:(Quai Ouest)**

فى هذه المسرحية تتميز الشخصية التى ترتكب القتل المزدوج بميزة غريبة: إنها صامتة. وليس معنى ذلك أنه ليس لديها ما تقوله، ومع ذلك يجعلها "كولتيس" تتكلم فى نوع من "بين الأقواس" لا ينتمى إلى المشهد: "أباد" يرفض أن يتكلم إلى أى أحد عدا "شارل"، بالإضافة إلى أنه يقتصد فى الكلام ويحدثه فى

أذنه. لم أجعله صامتًا لأن ذلك أكثر سهولة. بل لأن ذلك لا تتيسر الإحاطه به. و"أباد" ليس شخصية مرفوضة من المسرحية، بل المسرحية هى التى مرفوضة من أباد"[١١]. حسنًا. لكن هناك سببًا آخر لصمت "أباد" (إن لم يكن نفس السبب). فصمته يتيح للشخصيات الأخرى أن تتكلم وتعبر عن رغبتها، وفقًا للأسلوب المتفق عليه للمناجاة. ليس لأنه الذريعة الوحيدة للمناجاة، وربما لو قرأنا المحاورة فى البداية بين "كوخ" Koch الذى يتطلع إلى الموت، و"شارل" الذى يتصور أنه شرطى، لوجدنا مناجاتين لا تفلحان فى إيجاد مستمع لهما. ولكن المسرحية كلها موجهة بهذا النداء المرعب، هذا الثقب الأسود الذى هو "أباد" الصامت، كما لو كانت الشهوات كلها تتجه نحوه. ربما يكون مكان هذا الآخر يتعلق بالسيرة الذاتية، بالأسود، كمكان (خال، يستحيل ملؤه) لرغبة الآخر.

والمناجاة الحقيقية هى دعوة "شارل" إلى "أباد"[١٢]. الطلب واضح: "شارل" يريد المال من "أباد". ذلك المال الذى يمكن أن يدخره جانبًا. هذا الطلب الذى تتم الاستجابه له: فالحدث المسرحى النهائى، هو العطاء الصامت للمال من "أباد" إلى "شارل". لا بحث عن الحب هنا، ومع ذلك ينتهى المشهد بكلمة حب: "من أجل ذلك أحبك أيها الأسود".

وشبه المونولوج التالى هو الخطاب الطويل لـ "سيسيل" أم "أباد"، حيث يختلط القلق والشفقة ونوع من الغضب، فـ "سيسيل"، وباستدلال فاسد، تحمل "أباد" المسئولية عن كل شرور القرن، ولكنها تؤكد بالمقابل على وحدة الأشرار: "أريد أن أحيا قليلاً بين الأشرار"[١٣]. يتبع ذلك الخطاب المرعب الذى يودع فيه "شارل" "أباد" : "سأذهب بالسيارة وحدى (...) ربما نكون كشقيقين، نعم، ولكن ربما أيضًا يكون الوقت قد حان لنفترق (...) إنك عبد، ثم إنك غبى جدًا. لم أعد أريد

رؤيتك". [١٤] فى هذه السلسلة من الخطابات، يغيب خطاب الأب، "رودولف"، خطاب الموت، خطاب العدم:

فالحدث هنا ليس طلبًا، بل عرضًا، دون شروط،ولكنه يحتوى على أمر ضمنى، أمر بالقتل، مبدئيًا "كوخ" الرجل الذى يريد أن يموت. والطلب، بما أنه لابد من وجوده، فإنه أمر بالقتل، والفعل الفيزيقى هو تقديم "الكلاشنكوف". كل الوقائع هنا تتمحور حول خطاب عديم القيمة بالنسبة إلى "أباد"[١٥].

أما بالنسبة للضحية، فهى أيضًا توجه خطابًا إلى "أباد". يتضمن - اقتلنى- مع محاجة "اجتماعية" : "لقد آلمتك، دون رغبتى، لقد سببت لك ألمًا، لأن، لأننى رجل متحضر. أما أنت فلا"[١٦]. ومن أجل النهاية، بما أنه لابد من مناجاة تحتوى كل طلب الحب، فإن "كلير"، الأخت الصغرى هى التى ترجو "شارل" أن يصطحبها، ومرة أخرى يتعلق الأمر بخطاب عن المستقبل، إذًا فعل اللغة مزدوج، طلب ووعد فى نفس الوقت: و"إذا قلت لك يا "شارل" إننى أستطيع أن أحبك كما لن يستطيع أحد قط أن يحبك"[١٧]. وعد إذًا ولكنه مشروط، وليس فى المستقبل: علامة على عدم اليقين، وانعدام الرجاء، و أخيرًا المستحيل.

وهنا أيضًا فى "الرصيف الغربي" فإن مجمل التطور الدرامى يتميز بتتابع أحاديث المناجاة،والحدث المسرحى الذى يتضمنها. كما لو كانت المأساة هنا بالتحديد، فى هذا الكلام المدمر، الذى يظل بلا صدى، وبلا إجابة غير الحدث المأساوى.

وكما هى العادة دائمًا فى أعمال" كولتيس"، فإن شروط العرض يشار إليها بإرشادات المؤلف didascalies بدقة متناهية فى "الرصيف الغربي" تتعلق هذه

الإرشادات قبل كل شيء بتنويع الإضاءة، التى تتيح رؤية المستمع الصامت بطريقة واضحة أو قليلة الوضوح، ولكن هنا كما هو الحال فى كل مكان من العمل، يمكن تجاهل الإرشادات، وعمل عكسها. ولكن اللغة وحدها، مع تفاصيلها تبقى مطلقة.

العودة إلى الصحراء Le retour au désert :

تتميز هذه المسرحية ببناء أكثر تعقيدًا، بشخصياتها الهامشية العابرة وأشباحها وخيالاتها، وتؤكد بغرابة العودة إلى شكل المونولوج، مونولوج من النوع الأكثر كلاسيكية يقدم بطبيعته المباشرة كنداء إلى الجمهور.

ثلاثة مونولوجات إذًا تميز كلا بذكر كلمة (إلى الجمهورau pulic) .

اثنان منها، أحدهما لـ "آدريان" والآخر لـ "ماتيلد"، ينهيان الفصل الثانى، والفصل الرابع، المونولوج الثالث عبارة عن صيغة للختام، وهو مونولوج "إدوارد" الذى يطير فى الفضاء. وشبه المونولوج، المناجاة أمام الآخر الذى لا يجيب، لا يظهر إلا مرة واحدة، ولكنها هامة، وذلك فى الفصل الرابع، وهو الخطاب الذى يوجهه "أدريان" إلى أخته "ماتيلد"، وهو نوع من تلخيص الموقف، قبل المفاجأة التى ستتمثل فى انفجار المقهى العربي، إنه شبه - مونولوج، من المؤكد أنه يتكلم أمام "ماتيلد" التى يظنها نائمة، ولكنه ليس بأى حال نداءًا إلى الآخر، انه فقط توبيخ: "اتركنى فى حالى". إنه إذًا شبه مونولوج، ولكنه أقرب إلى المونولوج الحقيقى. وكل شيء يتم فى المسرحية كما لو كان هذا البناء الذى يخضع للمناجاة وطلب الحب، وفقًا لمسرح "كولتيس"، لا يجد له مكانًا هنا، وكأن العائلة ليست مكانًا لطلب الحب، وكأن طلب الحب فعل لغوى ترفضه العائلة. لم تتبق

الاعلاقات القوة وصراعات المصالح. وليس معنى ذلك أن العلاقات العاطفية لم تعد موجودة، إنها تظهر فى بعض الفصول ولكن لم يعد بالمستطاع الكلام عنها، إنها خارج مجال تبادل الحوار. وهناك جملة وحيدة قريبة من شبه-المونولوج، هى جملة "مآم كيلو" Maame Queuleu فى الفصل الثانى (ص٣٦-٣٧) لا تتوجه إلى أحد على وجه الخصوص، بل بالأحرى إلى العائلة فى مجملها - لأنها، هى، الخادمة، هى الأقرب إلى كلام الحب الممكن، تحت غطاء السباب.

"فى عزلة حقول القطن" Dans la solitude des champs de coton

فى هذا النص لا شىء يمكن تحديده نصيًا كشبه مونولوج - نداء الآخر والغناء للحب. ومع ذلك، لا شىء أقرب كما لو كانت كل كلمات التاجر Dealer طلبًا ذا طبيعة غير محددة، لا يمكن فهمها إلا كطلب "مطلق"، طلب فى حد ذاته، التواصل مع الآخر، كما لو كان العرض التجارى ليس إلا إستعارة لهذا الطلب المطلق. وهذا ما يقدمه بصورة مدهشة، تجربة الإخراج الثانية التى قام بها "شيرو" Chéreau: وجه التاجر المغضن وإيماءاته وكل حركات جسده تنم عن هذا النداء للآخر، كجوع، كاحتياج مباشر، متجاوزًا الرغبة الاقتصادية أو الجنسية. ومع ذلك، فإن ما كان مرئيًا فى البداية، هو مناخ إصطياد الشواذ جنسيًا: ولكن عمل "شيرو" يظهر شيئًا آخر تمامًا.

فمن ناحية، يمكن القول - مع أنه لا يوجد فى المسرحية كلها مشهد يمكن تصنيفه بحق كشبه مونولوج - بأن النص كله، وخاصة جمل التاجر -يقدم كاعترافات، كعرض لمذهب فلسفى والذى بموجبه، لا يجيب الزبون قط، بل يبدو أنه لم يسمعه. وهناك لحظتان تكشفان بوجه خاص عن هذا الموقف، حيث يتكلم

أحدهما أو الآخر دون أمل فى تلقى إجابة، ولا يحصل عليها فى الواقع، لأن الآخر سيتكلم عن شىء آخر. والأول هو الجزء الثانى من المحاورة الطويلة للتاجر، والتى تحتل مكانًا حساسًا، فى وسط النص بالضبط: إنها القصة الأسطورية المعروفة عن الجميلة والوحش.(١٨) والتى لا يجيب الزبون عليها بشىء، بل ويشكو أحيانًا من أنه فى موقف ضعيف بالنسبة للتاجر. واللحظة الأخيرة، شبه النهائية، تأتى كاعتراف عن موقف التاجر وكلامه والرغبة التى يرفض الكلام عنها طوال المحاورة: إنها جملة الرغبة فى الموت، وفى حالة الإجابة أوعدم الإجابة، فإن التاجر يطلب مرة ثانية إذا ما كان الزبون لم يحدد رغبته (ومن الواضح أنه لم يسمع الجملة السابقة) فإن الزبون يجيب بكلمة مختصرة: "لا شئ"(١٩).

روبيرتو زوكو Roberto Zucco :

ولكى نختتم، تبقى المسرحية الأخيرة، وهنا يأخذ شبه المونولوج، لأسباب واضحة، مكانه البارز، فمسرحية القتل العام حلت محل موضوع حب الآخر. اليأس الكامل من حب أخت الفتاة، خشية أن تكون قد كانت لها مغامرة(٢٠)، قبل مونولوج اليأس (فى نفس المشهد ١٣ الذى يحمل عنوانًا متطوقًا "أوفيلى" Ophélie(٢١)، إذ تطلق نفس صيحة الحب بلا جدوى.

وشبه مونولوج "الفتاة" عن انتهاك بكارتها بواسطة "زوكو" (٢٢)، مناجاة تكون إعادتها العنيفة المعكوسة فى النهاية (٢٣) إعلان عن حب "الفتاة" لـ "زوكو" ووعوده الميئوس منها. وأخيرًا فإن شبه-المونولوج عند "زوكو" الذى يحتل بالضبط المكان المركزى فى المسرحية (٢٤)، هو شكوى من القاتل فى مواجهة الناس،

ينطلقها أمام البار، فى هاتف عمومى متعطل. هذا التعطل لجهاز الاستقبال، تدل عليه "عاهرة تقف على باب البار"، والمناجاة الأخيرة لزوكو فوق سطح سجنه قبل سقوطه المميت إنها. رغبات حب تجيب عليها شكوى القاتل الذى لا يجد الحب وينتهى بالبحث عنه باستماته، خارج العالم، فى "الشمس".

الخلاصة:

أن شبه المونولوج هو صيغة أساسية فى مسرح "كولتيس". فهو أولاً صيغة تعبر عن حساسيته. فهو إنسان منعزل تلتصق به هذه العزلة كحقيقة، ليست فقط شخصية بل إنسانية وكونية. فكولتيس لا يرى عاطفة الحب إلا بعيدًا عن كل علاقة جسدية، جنسية. إنها العزلة التى تقول كل شىء فى مسرحه وبالأخص، هذه الصيغة للحوار حيث يظهر العلاقة بالآخر فى إسقاط نحو مستمع حاضر، وإن كانت ليست هناك بلاشك جدوى من انتظار إجابة منه وتبقى إمكانية الحلم، وشبه المونولوج يتميز بأنه مؤسس على الطلب، وسواء كان مستقبليًا أو مشروطًا، يأتى الفعل فيه غير مؤكد، وفى نفس الوقت تبدو فيه العلاقة بين "أنا" Je وأنت tu حاسمة وملحة.

وفى كل مرة توجد شروط العرض وسماع الخطاب التى تحددها الارشادات المسرحية: فإن وضع الكلام هذا له معنى وحيد يفهمه المشاهد بوضوح. وهناك خاصيتين لهذا الشكل: فأولاً علاقته المباشرة بالحدث الدرامى، تتضح فى "صراع الزنجى والكلاب" كما هى فى " الرصيف الغربى"، فإن الكلام دون إجابة هو المحرك الدرامى للحدث. ويأتى التأثير أكثر وضوحًا فى "روبيرتو زوكو" حيث يميز شبه المونولوج افتتاحية البحث المدمر لـ "الفتاة" بينما تتيح صرخة الحب الأخيرة التى تطلقها، القبض المباشر على "زوكو". وكل شىء يتم كما لو كان إيقاع الحدث فى البداية وفى النهاية يتحدد بشبه المونولوجات هذه، بينما يتمين المركز الدقيق للمسرحية بشبه مونولوج "زوكو" وهوصرخة يأس ونداء فى العدم. ونرى كيف أن هذه الصيغة لشبه المونولوج والمناجاة للطلب فى الخواء، هى بنائية فى تفكير "كولتيس" وتشاؤمه الذى يتصل بالعلاقات الإنسانية وبفنه وبشاعريته

الخاصة المعبرة عن العزلة المرتبطة بطلب الحب وطريقته فى تناول المشاعر بصيغ بسيطة والكتابة المباشرة والمهارة الفائقة فى التوظيف.

شبه المونولوج عند ياسمينا رزا:

وبخلاف ذلك يأتى عمل شبه المونولوج فى مسرح ياسمينا رزا، الذى يبرهن على حيوية وثراء هذا الشكل، فى نفس الوقت، الذى يبدو فيه مميزًا عن الأشكال الحديثة فى الكتابة المسرحية.

فى "محادثات بعد الدفن" Conversations Après un enterrement وهى مسرحيتها الأولى الجميلة للغاية هناك جملة حوارية لا يمكن تصنيفها بأنها شبه مونولوج: مناداة الأب الميت حيث لا ترجى إجابة، ومع ذلك فهى مباشرة للغاية وقوية للغاية لدرجة أنها لا تأخذ وضع المونولوج الذى هو وساطة أو خطاب إلى المشاهد: إنها مناجاة حقيقية. ولكن شبه المونولوجين اللذين يختمان المسرحية مدهشان ومثيران، يلقيهما الشقيقان المتنافسان كنداثين حالمين، نداء للفهم والمصالحة العميقة حول حب جديد، وانتقال المرأة من أحد الشقيقين إلى الآخر. حلمان يتم البوح بهما أمام العائلة كلها ولكنهما موجهان بصورة واضحة إلى كل من الشقيقين. شبه مونولوجين حقيقين يبدو تأثيرهما العاطفى قويًا: الحلم بطريق مشترك فى نفس اللحظة التى تتفرق فيها المصائر.

والمحتوى عبارة عن عودة إلى الماضي: ماض مباشر بالنسبة لأحدهما، يعاش من جديد على طريقة الحلم، وإعادة البناء المتخيل، وماض بعيد بالنسبة للآخر الذى يعيد بناء حياته. ليس على طريقة إعادة البناء المتخيل، بل بالبوح، أى بخطاب متمركز حول "الأنا" Je. وفى الحقيقة فإن هذا الضمير المخاطب يجب

أن يكون متباينًا: فهو "نحن"Nous بالنسبة لأحدهما، و"أنا" Je بالنسبة لمن يرفض ذلك. لقد أطلقنا "نداءًا" appel على شبه المونولوجات هذه، ولكن النداء بها ليس واضحًا، إنما نحن، المشاهدون، الذين نفهمه هكذا لصالح ما هو نفس "موقف التلفظ"والكلام، الذى يعد تأملات حول المصير. لذلك فهذا التفكير فى المصير لا يمكن أن يدل إلا على اتفاق على المعني، ومستقبل ما يمكن أن نسميه المصير العائلى، مع الفكرة الضمنية عن الجماعة، هذه الجماعة تعيش مباشرة حيث أن (الجملة الأخيرة مأخوذه من شبه المونولوج) "الجميع سيأكلون طاجن اللحم" الذى سيزينه المتكلم" بكل التوابل الحريفة فى المطبخ"، وكلمة "حريفة" لم ترد بالمصادفة.

وبالمقابل ففى "الفن" Art فإن شبه المونولوج الوحيد، الذى يمكننا تصنيفه هكذا، لأنه كلام فى مواجهة شاهد لا يلاقى إجابة، ولا يجد صدى وهو فى الحقيقة خطاب طويل حاقد من "إيفان" فى مواجهة أسرته - قبل زواجه مباشرة: خطاب ينتظر أن تقابله منها الشفقة ولكنه لا يتلقاها. أما أحاديث المناجاة الأخرى فهى مونولوجات كلاسيكية حقيقية، موجهة إلى المشاهد، وتعرض موقفًا ماديًا أو فيزيقيًا فالأول يأتى من "مارك" ذلك الذى لا يحب اللوحة: وهو مونولوج إخبارى صرف يعرض الموقف، والثانى يأتى من "سيرج" المشترى، وهو أيضًا إخبارى يدور حول "مارك"، والثالث: فكرة سلبية بالأحرى لـ "مارك" عن "سيرج" ولوحته. بعد ذلك يتضح الصراع ونبدأ فى الوصول إلى شكل متناقض للمونولوج: "سيرج" يناجى نفسه ويتكلم عن "مارك" مستخدمًا ضمير الغائب، ثم يتكلم "مارك"، إنه وحيد ولكنه يخاطب صديقه الغائب بحمية، وأخيرًا يظهر "إيفان" الذى يوجه إلى الاثنين خطابًا طويلاً لا يجد إجابة. وتتكون نهاية

المسرحية من ثلاثة مونولوجات، أحدها لـ"إيڤان". سردى وبالتالى فهو إخبارى أساسًا، عن العلاقات بين الأصدقاء الثلاثة، وعنه نفسه وعن آلامه الخاصة، والثانى لـ "سيرج"، اخبارى أيضًا ويقدم الحل الساخر للنهاية المناسبة لمغامرة الأصدقاء، والثالث لـ "مارك" وهو عبارة عن حلم، وتأملات حالمة عن اللوحة. هذه المونولوجات سواء كانت متناقضة أم لا، تبدو وكأنها الشكل الضرورى للتعبير عن العجز العاطفى فى العلاقات، عجز مأساوى يترجم فى شكل فكاهى بدموع أحدهم وصفاقة الآخر، صاحب اللوحة، وحلم الأخير، "مارك".

هــوامش

(١) "قبل الليل مباشرة" مقابلة مع لوسيان أتون، مجلة المسرح/ الجمهور، عدد ١٣٦/١٣٧ ١٩٩٧، ص ٢٤ -٤٣

(١) "فى عزلة حقول القطن" باريس. ١٩٨٦. ص ٦٠

(٣) "روبيرتو زوكو" باريس، ١٩٩٤. ص ٤٨

(٤) "الليل فى جوف الغابات" باريس، ١٩٨٨ ص٧

(٥) المصدر السابق، ص ١٥

(٦) المصدر السابق، ص ٢٨

(٧) المصدر السابق، ص ٦٣

(٨) "صراع الزنجى والكلاب" باريس، ١٩٩٦ (١٥) ص ٩٢

(٩) المصدر السابق، (١٨) ص ١٠٢ - ١٠٣٠

(١٠) المصدر السابق، (١٩)ص ١٠٤ - ١٠٦

(١١) ملحق "الرصيف الغربى" باريس ، ١٩٩٦، ص ١٠٨

(١٢) "الرصيف الغربى"، ص ٤٣ - ٤٦

(١٣) المصدر السابق، ص ٥٢

(١٤) المصدر السابق ص ٥٩- ٦٣

(١٥) المصدر السابق، ص ٧٣ - ٧٦

(١٦) المصدر السابق، ص ٨٦ - ٨٧

(١٧) المصدر السابق، ص ٩٩ - ١٠٠

(١٨) "فى عزلة حقول القطن"، ص ٣٠

(١٩) المصدر السابق، ص ٦٠

(٢٠) روبيرتو زوكو"، ص ١٩-٢١

(٢١) المصدر السابق، ص ٨٣ - ٨٤

(٢٢) المصدر السابق، (٣)ص ٢٨

(٢٣) المصدر السابق، (١٤)ص ٨٩

(٢٤) المصدر السابق، (٨)ص ٤٨

باترسيا دوكنيه كرامر★

مسرح الوقاحة الشاعرية:
مجمل الإرشادات فى مسرحيات برنار- مارى كولتيس

فى مقالة عنوانها "ملاحظات على أسلوب الإرشادات المسرحية"(١) نشرت فى ١٩٨٧، يبدى " بيير لارتوماس" Pierre larthomas الملاحظة التالية: "إننا نلاحظ بسرعة من أجل تحديد مزاج مؤلف ولغته الدرامية أن إرشاداته، القصيرة أحيانًا والطويلة أحيانًا أخرى. المحددة أحيانًا والغامضة أحيانًا أخرى، تكشف فى النهاية عن النص نفسه الذى اعتدنا فى الغالب أن ندرسه كما لو كان عاريًا". ويفرق "لارتوماس" بدقة بين الإرشادات المسرحية من ناحية، والنص نفسه من ناحية أخرى. وهنا تفرض بعض التحديدات ذات الطابع الاصطلاحى نفسها: فمن المناسب فى الحقيقة أن نتساءل إلى أى مدى يمكننا الحديث عن "نص إرشادى"، وعن "نص ثان"، أو ببساطة عن "إرشادات مسرحية"، فالحقيقة أن الدراسة المستهدفة من الإرشادات المسرحية(٢) هى ظاهرة حديثة نسبيًا، وهذا حقيقى أيضًا بالنسبة للتناول النظرى وللتحليل المنهجى - الجزئى أو الشامل - لعمل ما.

ومسألة الشاعرية التى تطرح نفسها هى شكل النص وتعريف الإرشادات المسرحية - ما هى حدودها؟ وأية معايير تطبق للوصول إلى وضع حد بين نص الشخصية (الحوار) ونص البحث الدرامى (الإرشادات) الذى

◆ تقوم بالتدريس فى جامعة كاسيل بألمانيا حيث تشرف على فرقة مسرحية من الطلاب وقد اهتمت منذ وقت مبكر بأعمال كولتيس وكتبت عنها بعض الكتب. وبجانب تخصصها فى الأدب الألمانى فقد درست الأدب الفرنسى والمقارن.

يعــــــتبــر extra-diégétique[٣]؟ منـذ ١٩٧٧ تفـرق "آن أوبيـرسـفـيلد"[٤] بين قضيتين للعرض (المؤلف والشخصيـة) بالرجوع إلى "طبقتين نصيتين متميزتين". ولكن أين نضع كل ما يوجد على هامش النص أو مافوق النص؟ المقدمة، العنوان، اسماء المشاركين، ملاحظات المؤلف، الجزازات، المقابلات الصحفية... فى ١٩٨٥ عـرف "ميـشـيل إيزاشـاروف"[٥] Michel Issacharoff مـا يطلق عليـه "نص الإرشادات المسرحية" كطبقة من النص غير منطوقة على المسرح أثناءالعرض". مـا الذى يتم تضمينه إذن من الإرشادات المسرحيـة فى الحوار المتخيل؟ نفس "ايزاشاروف" الذى يشير إلى "چيرار چينيت" Gérard Genette يعتبر الإرشادات المسرحيـة "كمعـادل مسرحى للوظيفـة الميتـا-سـردية للخطاب الروائى". ويلحق نوعيـة الكتابات الإضافية على النص المعروض بخانة "إرشادات خارج النص". فى هذا المفهوم "ضمن النصى" للإرشادات المسرحيـة فإن نصـوص "كـولتيس". ومنها على سبيل المثال، جزازات "صـراع الزنجى والكلاب" و"حظيـرة فى الغـرب" (لكى نلعب دور هذه الشخصية أوتلك) ستكون مستثناة. وعدم إعطاء أهمية لهذه النصوص (المصاحبة للنص الأصلى) يبدو لى إشكاليًا، لأنه من الطبيعى أن كل خطاب إرشادى سواء كان خارجيا أو ثانويًا يؤثر بدوره على قراءة وتفسير النص.

والحقيقـة أن الصعوبة تأتى من أن الوظيفـة الإرشادية لا يمكن تحديدها بسهولة. ألا يمكننا أن نفكر فى أن مجمل الطبقات النصيـة للنص الدرامى (بما فيهـا مسـاحـات المونولوج فى الحـوار المسـرحى) بإمكانهـا أن تنقل إرشـادات مسرحية سواء ضمنية أو صريحة، تحل محل الوظيفة الإرشادية؟ إن افتراضات النصـوص الزائد والإرشـادات المتضـمنة فى الحـوار أو الإرشـادات التى يقدمـها النص الزائد يجب أن تؤخذ في الاعتبـار وكذلك تكرار الحوار لتلك الإرشادات

أوالإشارات التى يوفرها النص المُفَسِرّ. إن التفاعل الذى يتضح عندئذ يسبب إشكالية فى أى تمييز تسلسلى، وكل إسهاب سيكون له هو الآخر معني. وتقترح "مونيك مارتينيز Monique Martinez" "رؤية جديدة للنص الإرشادى"(٦) وتضع أدوات اصطلاحية جديدة: وأختارت أن تتكلم عن "الإرشاد" didascale. أما بخصوص هذا النوع من المتلقى العام الذى يشتمل فى نفس الوقت على القارىء والمشاهد والمخرج، فإنها تسميه مُرْشَدّ. و"ميشيل مونيه"(٧) Michel Moner من ناحيته يتكلم عن "مجموع الإرشادات" وهو تعبير فى رأيى يمتاز باحتوائه على الإرشادات المسرحية المتضمنة فى الحوار. ولقد قمت من ناحيتى بأن أدخلت فيها الشواهد وكذلك النصوص المعروفة بالمصاحبة. وفى الحقيقة فإن المخرج/ المؤلف يقوم بعملية اتصال، وهذه العملية لا تحدها علاقة المخرج/ الممثلين أو المؤلف/ المخرج.

وهذا فى الوقت الذى تأسست فيه بنيات العروض المسرحية بالنص فى المسرح الأوروبى على أن الإرشادات المسرحية تعد وظيفة لتوضيح طريق الاتصال بين عالم الواقع وعالم الخيال، بين ما نعرفه وما نشاهده. وبالتالي، وكما توضح الدراسات عن تطور الخطاب الإرشادى، فإن هذا الخطاب لم يكف عن التزايد إلى درجة أنه أحيانًا يبتلع الحوار(٨) عند "بيكيت" بالتحديد(٩)، أو مؤخرًا عند "بيتر هاندكه"(١٠) Peter Handke

ويبدو لى من الضرورى بمكان أن ندرس فى مسرح "كولتيس" العلاقات المتصلة بالنماذج المختلفة للعرض وبخاصة تطور هذه العلاقات: النموذج المسرحى الذي يتخذ خشبة المسرح مشارًا إليه وما هو خارج المشهد، حيث ينزع

المؤلف إلى تجاوز حدود المشهد بقدرة الكلمة وحدها، متخطيًا قواعد المحاكاة المرتبطة بالفراغ المسرحى.

و"كولتيس" على سبيل المثال ينكب على التلاعب بالفراغ المسرحى فى الإرشادات المسرحية "المستترة" وكذلك فى الحوار المسرحى الصرف. وحينما لم يعد مجمل الإرشادات يعمل كإشارات متعددة مخصصة للمخرج فقط، لأنها فى الغالب لا يمكن تنفيذها أو على الأقل يصعب تفسيرها، فإنه يرتد إلى وضع النص الأدبى السردى. و"كولتيس" يدعونا إلى توسيع رؤيتنا إلى أبعد مما نرى على المسرح وهو ينقلنا بنفس القدر إلى مساحات استعارية تفتح ثغرة فى حدود النصوص والعرض، وتتيح حرية خلاقة لا تتساوى وقاحتها إلا مع المعايير والقواعد المسرحية. والتى شيئًا فشيئًا، وكلما تقدم فى الكتابة، تظاهر بأنه يخضع لها لكى يتخلص منها بدرجة أكبر: فبينما كان "كولتيس" يعمل فى "العودة إلى الصحراء" صرح بأنه يريد كتابة "تراچيديا شارع". إن دراسة خاصة لمجمل الإرشادات المسرحية عند "كولتيس" لابد أن تبين أن المعضلة القديمة التى تتمثل فى التعارض بين "النص المسرحى" و"النص الأدبى" لا وجود لها عند "كولتيس"، وفوق ذلك أن النوعية المسرحية والشاعرية عنده، ليستا فقط غير متعارضتين بل لا تنفصلان على الأخص.

"المرارات" Les amertumes:

لم يتم حتى الآن القيام بدراسة منهجية للكتابة الإرشادية لكولتيس:

ومن هنا فمن المسلم به أن دراستنا هذه لا يمكنها سوى أن تقترح تمهيدًا غير مكتمل بقدر ما هو مؤقت خاصة بالنسبة للنصوص التى لم تخط بعد خطوة النشر. ومن المسلم به كذلك أننى لا استطيع هنا أن أقوم بدراسة مفصلة

ومستفيضة لكافة أعمال كولتيس ولذلك سوف اكتفى بعرض بعض الأمثلة ذات المدلول وأولها سوف يكون أول نصوص كولتيس الدرامية "المرارات"(١٩٧٠)

تشكل "المرارات" حالة خاصة بما أنها أول أعمال "كولتيس" كاقتباس أو بالأحرى "تحويل"(١١) كما يحدد المؤلف نفسه فى مقدمته:

"محاولة لإخراج(١٢) عنصر مؤثر من ناحية، وعنصر متأثر من ناحية أخرى، والعنصر المؤثر هى الشخصيات فى موقف، والعنصر المتأثر هو "أليكسيس". والحقيقة أن ما ذكر هنا ليس إذًا إلا "جزءًا من العرض"، أما الجزء الآخر فيتشكل من حضور الشاهد "أليكسيس"، والذى من خلاله يصبح المشاهدون شهودًا.

ويظل المشاهدون، دقيقة بدقيقة، بجانب "أليكسيس"، حتى اللحظة النهائية التى ينقلب فيها ضدهم ويتحداهم - أو يقترح عليهم الاختيار البسيط بين الانضمام إلى أحد العناصر أو الآخر. "وذلك منقول عن التجربة المروية عن "جوركى" فى (طفولة)".

وهنا يصعب تحديد المتلقي، بما أن "كولتيس" نفسه هو المخرج، وأن نص "مرارات" لم يطبع فى حياة مؤلفه(١٣). وتتبع المقدمة أربعة عناوين مرقمة من ١إلى٤ (١٤). ومن الغريب أن المقدمة أى قائمة الشخصيات - كما وصفها كولتيس فى مخطوطه - لا تحمل سوى رقم ٢ مسبوقا باسم ألكسيس وهو نوع من التحويل إلى اللغة المسرحية للضمير "أنا" الروائى فى رواية "جوركى"(١٥). وقائمة الأربع عشرة شخصية مرتبة وفقًا لنظام متسلسل بما أن الترتيب يتوافق مع ظهورهم على المسرح.

وست من هذه الشخصيات تحمل اسماء روسية. والشخصيات الأخرى مسبوقة كلها بأداة التعريف "الـ" وتمثل مهنة (حفار القبور، الجثة، المسافر، الخطيب) أو مرحلة عمرية (العجوزة، العجوز) أو تأتى غفلاً من الاسماء (المرأة)، ويرمز لها بصفات خاصة، لعل أغربها (المرأة الخضراء)(١٦).

ولا تقدم لنا هذه القائمة شيئًا عن العلاقات التى يمكن أن تقوم بين الشخصيات، بل تقدم لنا بعض الفرضيات الضئيلة عن القراءة. أما عن مكان الحدث، فإن رقم ٣ قد تم تقديمه فى شكل كروكي: التجهيزات المسرحية وليست هناك أى إشارة زمنية. وبطبيعة الحال فإن الإشارة إلى "جوركى" فى نص الإرشادات تكفى.

الإرشادات المسرحية الوسيطة:

وهى تتحكم فى التقطيع Découpage الداخلى للنص الدرامى، وهى ذات تحديد مذهل، فكل واحد من الجداول الستة عشر يتم تقديمه بارشاد وسيط يحدد الدخول والخروج والحركة والاكسسوارات والمساحة المشغولة من الفراغ المسرحى. وهذه الانتقالات يتم تسجيلها بدقة بالغة وتأخذ أحيانًا شكلاً سردياً باستخدام الماضى المركب: "قبل نهاية الرواية، نسمع صوت العجوز الذى يئن" أو العجوز التى ترفع منديلها، وهى واقفة طوال الوقت، "تسبقها ضحكتها" ومع ذلك فالمظاهر خادعة: كل ذلك يبدو فى صالح كراسة الإخراج. والحقيقة أن "كولتيس" يكتب مشروعًا عرضًا. ومن المستحيل التحقق مما كتب قبل أو بعد العمل المسرحى بحصر المعني، كيف نتناول هذه المسرحية اليوم؟ وإلى أى مدى حاول الإخراج إعادة تقديم العرض كما فكر فيه وأقامه ومثله "كولتيس" نفسه؟

إن حجم الإرشادات المسرحية فى "مرارات" هائل - كل شىء مسجل بدقة بالغة: توزيع أدوار الحوار فى بداية كل دور (تحديد الشخصيات) اتجاه الحوار، أقل حركة ممكنة، نبرة الصوت.

الإرشادات المسرحية الوظيفية:

يتم تقديم نص "مرارات" بارشادات مسرحية يمكن تصنيفها بأنها وظيفية: "تقول بأعلى صوتها، وبكل قوتها، تتوقف، خائفة من "ڤارڤارا"، يبكى ويخبط الأرض برجله، تعتنى به، ينهض ويصيح غاضبًا، تمر فترة، يستمع، ضوء أصفر على الأماكن الثلاثة، صمت، يتسارع الإيقاع، وترتفع نبرة الصوت...الخ". وبسبب نقص فى التحديد، وبلا شك أيضًا. بسبب محاولة الاقتصاد، يكتب "كولتيس": "مثل إنسان آلى، يتواجهان ويقولان (...) أيضًا، (...) أيضًا!"

إذًا فكل شىء يجعلنا نعتقد أن فى هذا النص - والمرجح أنه مخصص "للاستخدام الداخلى" - يلح المؤلف على إغفال كل إشارة إلى واقع غير واقع العرض، ولن نعرف قط ما إذا كان "كولتيس" سيطبعه كما هو." إن القاسم المشترك فى كل هذه الإرشادات هو التوتر المتصاعد المستمر حتى نهاية اللوحة الخامسة عشرة حيث "تتوقف المشاهد الثلاثة كجهاز آلى نفدت حركته، مع حركات متكسرة تتزايد بطئًا حتى يصل إلى التوقف النهائى". ولكى نصل إلى أوج الجملتين فى اللوحة السادسة عشر: "الشخصيات ثابتة، مضاءة بومضات تتزايد سرعتها على الأماكن الثلاثة المختلفة. وفجأة يسقط ضوء عنيف أحمر على الجميع، ويكون هناك"أليكسيس".

ونرى أن الإشارة إلى مكان المشهد نفسه، على شكل لوحة ثلاثية، يتم تكراره فى نهاية النص حيث يتداخل وصف توقف الصورة وباليه ضوئى موقع على استيقاظ "أليكسيس". وحتى إذا كانت الحدود بين رمزية المشهد والسرد والوصف غامضة بدرجة كبيرة، فإن الانطباع يتأكد: فـ "كولتيس" لا يروى حكاية.ولكنه هنا يقوم بإخراج "لوحات"و "ومضات" بالمعنى الفوتوغرافى للمصطلح. وكل المسرحية - أو بالأحرى العرض - تتمثل فى منظار مضبوط بدقة ويخضع لقانون العرض.

بين البانتوميم والإرشادات المستقلة:

هذا الانطباع يمكن تعزيزه بوصف "البانتوميم" Pantomime بالموسيقى أوبالصمت. أوبتصميم "باليه من أربع حركات" وبالوصف الأكثر تحديدًا كذلك للضوء. وبالنسبة "لآن - فرانسوازبنهامو[١٧] Anne-Françoise Benhamou فإن "كولتيس" فى هذه الحقبة يتبع "مسرح الصورة" théatre d'images وتذهب أبعد من ذلك فتؤكد أن :"إعداد الديكور المسرحي المركب لـ"مرارات" والتى فيها الشخصية المركزية، "أليكسيس" (رواى السيرة الذاتية لجوركى) يظل صامتًا فى المشاهد التى يمكن أن تكون نتفًا من ذاكرته أوأوهامًا، لا يمر علينا دون أن يذكرنا بمسرح "كانتور" Kantor ...".

لننظر إلى المسرح عن قرب. اللوحة الثانية: "يشرعان فى نوع من الإيماء الغريب، العدوانى، "متقطع كفيلم قديم"[١٨]، موقع بكلمة "قسمة" Partage، وبخبط آلات الإيقاع المعدنية Cymbales". وفى اللوحة الرابعة:

"يشرع فى ضرب العجوزة بغضب... يستمر في ضربها... تتدحرج على الأرض، "يخدشها" فى رأسها وبطنها". وفى اللوحة الخامسة: "باليه من أربع

حركات"، مستوفياً الإرشادات. وموسيفى "الباليه" محددة بارشادات: رقصة مقتبسة من متتالية لباخ Bach من مقام "دو" الصغير[١٩] Ut mineur مكونة من جملتين تعاد كل منهما مرتين، وكل جزء يشكل العنصر الموسيقى للحركة". وقد يكون هناك الكثير مما يمكن قوله عن الطريقة التى استوحاها "كولتيس" فى هذه الحقبة، فى البناء الموسيقى؛ ولكنها ليست الفكرة الأساسية هنا. فالراقصون يتم وصفهم بالطريقة التالية:

١ - مدخل (رقص، بطريقة رائعة، دون حركة... يقتربون مثل بعوض يقترب من شمعة... "شطرنج بدون لاعبين...")

٢ - تناول (القربان) (إنه درب الصليب (مراحل الصلّب) تتكرر خمس مرات، فى آن واحد)

٣ - تأمل (شهوانية قوية فى الحركات)

٤ - "بهجة غريبة مضطرمة"[٢٠]، (إنها "مثل" طقس سرى، لكل دوره،

يشارك فى الاحتفال بطقس حماسى، غامض، التعبيرات مجهدة ومشرقة)" إن هذا البناء الموسيقى له علاقات واضحة بالطقس الشهواني، ومن ناحية أخرى يستحيل تحديده بحدود بين الإيمائى والمكانى.

وفى اللوحة السادسة: "رفعت العجوز وشاحها، وهى واقفة باستمرار، ترفع يديها ببطء على رأسها، وتفك شعرًا هائلاً ، لم يكن يخطر بالبال حتى ذلك الوقت، فيهبط إلى الأرض "ويتحول إلى جبل"..[٢١]

واللوحة الثالثة عشر: "المرأة الخضراء فى الوسط مثل ساحرة على هيئة العذراء" ، "يبدأ تحول بطيء. يصبح وجهها شفافًا. وتبدأ فى تمزيق ثوبها، الأمر الذى يجعلنا نراها مشوهة من أسفل"(٢٢). كيف يمكن نقل هذا العرض الكابوسى إلى خشبة المسرح؟ وماذا يتأتى من الماضى المركب Passé Composé، ومن أشكال الأسلوب؟... وكيف نقدم فى الغالب على معالجة هذه الفقرات حيث تتناوب الارتدادات المترابطة بانتظام؟

إنها تشكل تحديًا بالنسبة للمخرج، لأنه يمكننا القول بأن إرشادات التمثيل تختلط بطريقة ما مع العرض الشاعرى. وفى وصف الطريقة التى يتوجب على الممثلين تنفيذها فى هذه الحركة أوتلك، وهذه الإيماءة أوتلك، فإن "كولتيس" قد أختار العرض الشاعري، خالقًا بذلك، منذ كتاباته الأولى، نظامًا إرشاديًا ذا طابع شخصى.(٢٣)

***النصوص غير المنشورة*: Les textexs inédits**

بالنسبة "للمسيرة"(٢٤) La marche (١٩٧٠) لم يعط أية إرشادات توضيحية على النص البينى Intertextuel الذى تدور حوله المسرحية: "نشيد الأناشيد" المقدس، وبخاصة الإنشاد الروحى للقديس "يوحنا حامل الصليب"Jean de la croix.

لا توجد أية إرشادات توضيحية تسمح بتحديد المكان أوالزمان. ولا توجد أيضًا عناوين، ولا نكتشف الشخصيات إلا مع الإرشادات الأولى الخاصة بتبادل الحوار: فالزوجة، والزوج، والخطيبة، والخطيب تُسمع أصواتهم فى

هذا الترتيب. وتفتح المسرحية على مقدمة "فى الظلام"، وتتكون من خمسة أجزاء مرقمة ولكنها غير محددة أو تحمل عناوين. وفى حين يغنى الأزواج فى الحاضر عن كامل حبهم، نجد الخطيبات يتجهن إلى مصير مجهول، لا يبدو أنهن راضيات، يشكين ويتمزقن.

وكما رأينا فى السابق أن الإرشادات الوظيفية متعددة ومحددة، نلاحظ أن الإرشادات البيئية تتعلق على الأخص بالإضاءة والإيماء والحركات. أما بخصوص الطريق الذى تسلكه الخطيبات بحثًا عن "مفترق"، على "الطريق المُحصّب" الصاعد فى "الضباب الذى يعلو ويكشف الأفق البعيد"، فإنه حاضر بالإضافة إلى كل الـ Chronotopes التوضيحات الزمكانية الأخرى، فى صيغة إشارة مكانية أو زمانية فى داخل الحوار. ولا تصل الخطيبات إلى إرواء عطشهن، كما تدل جمل الحوار الأخيرة فى الجزء الرابع والجزء الخامس الوجيز الذى يُعبر عنه بالإيماء فقط:

الخطيب: لابد من البحث.

٥ – صوت: الخطيبان يمشيان دون أن يتقدموا. الحركة بالبطىء: سقوط، نهوض من جديد، تعب، تعب... وشيئًا فشيئًا يختفى الزوجان.

تثبيت الخطيبين فى وسط الحركة."

ونحن هنا بإزاء تثبيت الصورة arrêt sur image كما هى الحال فى نهاية "مرارات".

أما مادة "حالة سُكْر" Proces ivre (١٩٧١) فتثير مشكلة: فهنا أيضًا يتعلق الأمر بنص غير منشور حتى ذلك اليوم، والمخطوطة[٢٥] Manuscrit التى حصلت عليها، حافلة بملاحظات أضيفت بخط اليد وتتعلق على وجه الاستثناء بتنسيق الإضاءة. المعطيات إذًا محرفة بعض الشيء. ومهما كان الأمر. فالعنوان يرن كالصدى البعيد للزورق السكران "رامبو" Rimbaud : وقائمة العناوين فقط (عشر شخصيات، وخمسة رجال وخمس نساء) هى التى تخبرنا عن النص البينى المباشر:

شخصية واحدة يتم تقديمها بكامل حالتها الاجتماعية الاسم واللقب وحتى "الوظيفة"، إذا أمكننا أن نقول: "روديون رومانوفتش راسكو لنيكوف، قاتل". ولأول مرة يقدم "كوليتس" مثل ذلك "الديكور" الذى هو فضلاً عن ذلك سمعيًا أكثر منه مرئيًا: "ضجيج المدينة". أما بالنسبة للحرارة[٢٦] Ehaleur فتشكل أيضًا جزءاً من الديكور! وليست هناك أى إرشادات بنائية: فالنص ككتلة واحدة ستكون كل محاولة لتقطيعه متعسفة فى رأيي، حتى ولو كانت الإرشادات الخطية عن الإضاءة تساعد على ذلك. وهناك شىء واضح ومؤكد: أن "كولتيس" بينما كان يكتب لم يكن يفكر فى النشر. هو الذى أعلن أنه لم يعد يحب مسرحياته الأولى. لأنه، كما يقول، كان لديه انطباع بأنه كان يصنع مسرحًا طليعيًا، كان يتسلى باللعب بالإبداع المسرحى: "روديون: (بصوت خفيض) اطفئوا الأنوار، الكشافات، بسرعة، بسرعة، اطفئوا... لم أعد استطيع .. لم أعد استطيع..... (فترة زمنية ثم بصوت عالٍ) أضواء أقل، بحق الله، اطفئوا هذه الكشافات!" وبصوت أكثر خفوتًا: "يا لهذه السحن... ربما تكون هذه الإضاءة..." وهناك ملاحظة إرشادية أخرى تقول: "الصوت يرتفع،

والإيقاع يزداد وماريميلوداشا وحيدة تجلس على مقعد سكرانة، بطبيعة الحال"[٢٧]. وآخر مثال لشخصية تنزل من لوحتها، إذا أمكننى القول: "بورفير: هل أنتم راضون عن التنويع الأولى على هذا النص؟ هلى أنتم فى حالة احباط يا عزيزى "روديون" - هل استأذنتك فى أن أناديكم "روديون" ببساطة؟"

والمثال الأخير حيث تنتحر إحدى الشخصيات بشنق نفسها، وتخرج فجأة رأسها من الحبل وتسأل أين المشنوق! وبعد بضع صفحات، بعد أن تعلن "إننى أموت، لا أفعل شيئًا غير أننى أموت..." تطلق رصاصة على رأسها، ويوضح "كولتيس" "بطريقة حقيقية هذه المرة". ولكن عن أى "حقيقة" يتعلق الأمر بالضبط؟ هنا يبرز الغموض بين الحيز المكانى الضمنى أو الزائد.

وسوف أنحى جانبًا النصين المكتوبين خصيصًا للراديو ("الميراث"[٢٨] L'héritage و"أصوات خرساء" Des voix sourdes): إذ سيكون من المبتذل أن نلح على أن كل شيء على الاطلاق يتشكل عبر خطاب الشخصيات، ومن خلالها.

حكايات ميتة Récits morts:

فى رأيى أن مسرحية "حكايات ميتة" (١٩٧٣) هى التى تشكل أول منعطف فى كتابة الإرشادات المسرحية عند "كولتيس". فالعنوان الجمعى يلح على تعدد "الحكايات" ويجسد ما كان يعنيه "كولتيس" نفسه "بإماتة الواقع"[٢٩]. فالشخصية الوحيدة التى لا نعرف اسمها الحقيقى، ولكن تجعلنا ندخل فى

حلمها حيث ينساب ثلاثة وعشرون من "الممثلين" الآخرين، كما تحدد الإرشادات الأولية، تدعى "دانتال". وقد أشرت بالحاح[٣٠] منذ عدة سنوات على أن هذا الاسم يستدعى مباشرة تحريفًا لاسم "تانتال" أو "ديدال".

فـ "تانتال" هو فى نفس الوقت ضحية لإغواء مستمر. وهو فريسة لرغبات بسيطة بقدر ما هى غير مشبعة، وفى نفس الوقت سجين فى متاهته الخاصة، هذه المتاهة المتخيلة التى هى حلمه. ومع ذلك هناك تفصيلة صغيرة، إذ ندهش، عندما نكتشف قائمة الممثلين، بحقيقة أن اسم "دانتال" يمكن أيضًا أن يتكون جزئيًا من التلاعب بالألفاظ بدءًا من اسم الممثل الذى لعب الدور الرئيسى فى "ستراسبورج" فى ١٩٧٧: "بيير دييبندال" إن "كولتيس" يهوى اللعب بالتراكيب الصوتية. وهكذا يبدو أن اسم "باهيكيال" فى "الميراث" قد تم خلقه وفقًا لمبدأ مشابه، بدءًا من اسم البحيرة الروسية "بايكال" .. و"مارى" و"سيرڤيان" تمت تسميتهما فى هذا الإطار ليشكلا موضوعًا للوصف الفيزيقى السابق على شخصيتهما أو طريقتهما فى مواجهة الحياة. "مارى" ذات" عينين واسعتين"[٣١] مفتوحتين، وجسد مرن مثل السمكة". أما "سيرڤيان" "فرجل بسيط، نكاد نرى عينيه، مفعم برقة غريبة". وتدريجيًا، يلعب عند "كولتيس" إغواء الكتابة التى لا تسجل فقط فى إطار المنظور الدراماتورجى والمشهدي، بل إننا نشعر أنه، فى هذه الحقبة، كان ما زال يجرب.

من "صراع الزنجى" إلى "روبيرتوزوكو":

ومع ذلك، وحتى فى المسرحيات التى تعتبر منتمية إلى مرحلة النضج فإن "كولتيس" يحتفظ بمذاق واضح فى خلط الجديد بالقديم: إذا تأملنا على سبيل

المثال الاسماء التى تحملها شخصيات "صراع الزنجى والكلاب"[٣٢] حيث يدور الحدث فى بلد فى غرب أفريقيا، من السنغال إلى نيجريا، فى موقع عمل للاشغال العامة لإحدى الشركات الأجنبية الكبرى، سندهش أولاً من غرابتها: "هورن"، ستون عامًا، رئيس موقع العمل، "ألبورى"، زنجى دخل المدينة بطريقة غامضة، "ليون"، امرأة أحضرها "هورن". وهذه الأخيرة هى الوحيدة التى تعطى الانطباع بأن المرء قد سمع اسمها من قبل. "كال" ، فى الثلاثين، مهندس". ولا يعطى "كولتيس" إشارات أخرى عن "إرشادات مسرحية مباشرة" عن الشخصيات. بالعكس، يبدو أنه أعطى بعض الإشارات فى الإرشادات المسرحية بصفحة٨[٣٣]. ومع ذلك فإننى اعتقد أن هذه الأسماء هى أيضًا نتاج للعبة إعادة التشكيل. فعندما كان "كولتيس" يعمل فى إحدى المسرحيات كان يقوم بجمع كثير من الوثائق ، وهنا، فى هذه الحالة، فإنه يستعلم عن كل أنواع لعب الورق التى يمكن أن يشارك فيها اثنان ، وعن اسماء الألوان. وبصفة إضافية. فى نفس الرسالة، يطلب التأكد من اسماء الشخصيات فى الطبعة الأصلية لإحدى روايات "لندن" (حانة الفرصة الأخيرة)، ويتعلق الأمر بـ "چون بارليكورن". وفيما عدا حذف حرف الياء فمن الممكن تشكيل الاسماء الأربعة بدءًا من الحروف الواردة هنا:

چون بارليكورن: هورن

چون بارليكورن: كال

چون بارليكورن: ليون

چون بارليكورن: ألبورى (وذلك بإختيار حروف معينة فيها لتشكيل الاسم الجديد)

فى "العودة إلى الصحراء" يزداد الغموض بين الواقع والخيال والمواد المتداخلة فى النص، لأن العناصر الواقعية التى تمت إعادة صياغتها ماثلة بوضوح بصورة "تفقا العين" لدرجة أننا. من ناحية أخرى، لا نراها فى النهاية. من غير المجدى إذن – حتى وإن كان ذلك ماثلاً – أن ننغمس فى تفكير عميق حول الأساطير التى تثيرها صورة الثعبان[٣٥]، بما أن الوجيه الذى يدعى ثعبانًا، يستمد اسمه ببساطة من شارع فى مدينة "ميتز"، مسقط رأس برنار – مارى كولتيس.

وفى مسرحيتى "صراع الزنجى والكلاب"، و"الرصيف الغربى"[٣٦] يتحول مجمل الإرشادات المسرحية فى نفس الوقت إلى نافلة ودعامة للحدث الدرامى، وهكذا تتحول إلى أداة للإبداع المسرحى المزدوج. وهناك ثلاثة عناصر حاسمة بشكل مطلق: العناصر الجوية (الرياح والمطر والثلج...)، والحرارة (مع تغليب ثنائية الحار/ البارد) وعلى وجه أخص، وإن لم يكن ذلك جديدًا الضوء (لإبراز التناقض الواضح على المسرح بين الظل والنور).

ولنقم بالتحليل الدرامى لـ "صراع الزنجى والكلاب" فى ضوء هذه الإرشادات الموجهة إلى القارىء كما هى موجهة إلى المشاهد، بما أنها تستدعى أن يتم تحويلها إلى صيغة مسرحية:

العرض	١ - غسق (٣٧) - خلف خميلة الجهنمية ٢ - ٣ - ٤ - "شبة مونولوج"(٣٨) لـ "هورن": ينظران لبعضهما، تهب الرياح ٥ - ٦ - ٧- ٨ - سقوط الريح
لقطة ذروة نمو الحدث	٩ - زوبعة من الرمال الحمراء ١٠ - مطر - جزء من اشتباك حاسم بين "كال" و"هورن" الذى يترك نقط "كال" ١١ - "البورى" و"ليون" بالقرب من كوبرى فى طور الإنشاء - زيادة التوتر ١٢ -
تغير فجائى	١٣ - ١٤ - ١٥ - يختفى "البورى". يبدأ المطر فى التساقط ١٦ -
ختام المسرحية	١٧- ١٨ - ١٩ - وصف للألعاب النارية + ضجيج وأضواء. موت" كال". ٢٠ - بزوغ النهار

يتم التصاعد الدرامى فى أربع حركات تتوسطها نقطة الذروة (يسبقها السكون الذى يسبق العاصفة) حيث يدور مصير الشخصيات الأربعة فى زوبعة رملية، تحت المطر. ودور الإضاءة له مغزى أيضًا: فالمسرحية تبدأ فى الغسق لتنتهى مع طلوع النهار، فى نهاية تشبه مشهد القيامة.

وتتميز الإرشادات المسرحية والنصوص المتداخلة بالذكاء فى "الرصيف الغربى" حيث تكون عودة الضوء مرادفًا للتوقف والموت، وتضفى على المسرحية بناءًا رمزيًا. فالإرشادات الخاصة بالزمن موجهة إلى القارىء فقط، لأن كل التماسك البنائى للمسرحية يعتمد على شواهد تقوم مقام التحول لواحدة من الحركات الست إلى الأخرى التى هى فى نفس الوقت نتائج ومقدمات حدسية، وفوق ذلك يتأكد تجميع الحركات فى ست بدءًا من الشواهد/ الاقتباسات، ولكن الضوء هو الذى يلعب الوظيفة الأساسية فى البناء. ومع ذلك يمكننا أن نقرر أن كل المسرحية ترتكز على شخصية "أباد" الصامت. فهو يظهر "فى الفجر أثناء عاصفة ثلجية..."(٢٩). وفى النهاية، فى اللحظة التى يقدم فيها على الفعل (قتل كل من "كوخ" و"شارل") تثور العاصفة (رياح وأمطار وثلج).

صفحات ٩-٢٤	١ "يتوقف لكى يعدل اتجاهه. وفجأة ينظر إلى قدميه. تختفى قدماه" (ڤيكتور هوجو الرجل الذى يضحك)	الليل (لقاء "كوخ" الذى يريد أن يموت وشارل الذى يريد أن يهرب)
٢٥ - ٤٣	٢ " فى اليوم الثانى بعد الفجر بقليل، وهو يستريح على فراشه ، يأتى قرينه ليخبره بأن شراعًا غريبًا داخل الخليج" (ميلفيل)	من الفجر حتى الظهيرة (كل يحاول ترتيب أموره)
٤٣ - ٦٢	٣ "الليل يهب عليه، يهب برفق" (فولكنر)	ظهر ← بداية المساء (ظهور "أباد")
٦٢ - ٧٧	٤ "ليس الموت بعد، لم يكن قط أليمًا (چاك لندن)	بداية المساء ← الليل الفجر (أباد يسلحه بـ "رودولف"
٧٧ - ٩٣	٥ فى حوالى السابعة والنصف تتحول عتمة سواد القار المحيط بنا إلى اللون الأزرق الرصاصى. فنعلم أن الشمس قد أشرقت" (كونراد)	فجر-صباح ← اكتمال الشمس فى الظهيرة (إباد يقتل كوخ، فماك يغتصب كلير)
٩٤: النهاية	٦ ما هذا البيت الذى أدخلتنى فيه، والذى يمثل صرحًا غريبًا؟ ماذا يعنى الارتفاع الهائل للحوائط المختلفة التى تحيط به؟ إلى أين تقودنى؟" (ماريڤو)	بعد الظهر ← الضوء الأحمر القانى للمساء (ترحل مونيك، وتموت سيسيل، وأباد يقتل شارل)

ومن وجهة النظر "الإحصائية" الخالصة من السهل أن نقرر أنه كلما تقدم "كولتيس" فى الكتابة، وكلما استقر حجم الإرشادات الوظيفية أو حتى نقص، فإن الأساس البنائى للمسرحية يتوافق وبطريقة متناقضة وفى العمق مع الأشكال "الكلاسيكية" للتراجيديا - سواء كانت تراچيديا الشارع أم لا أو مع دراما المحطات، ويخالفها لينزلق نحو بنيات رمزية: "فالعودة إلى الصحراء" يتم بناؤها وفقًا لأوقات الصلاة عند المسلمين، مما يحجب بالكاد آثار الفصول الخمسة للبناء الدرامى الكلاسيكى . وكذلك فإن العناوين الخمسة عشر لأقسام الدراما فى "روبيرتو زوكو" لها وظيفة رمزية وتتيح التأكيد على التركيب المتماثل لهذه اللوحات الخمس عشرة: فالسبع الأولى منها تدور فى ديكور داخلى، والسبع الأخيرة تدور فى الخارج، فى أماكن عامة، أما بالنسبة للوحدة الثامنة وعنوانها" قبل الموت مباشرة" فإنها محور ذو مسافة متساوية بين المرتين اللتين يخرج "فيهما" روبيرتو زوكو": الأولى نحو الأسفل (الهروب الأول فى بداية المسرحية)، والثانية نحو الأعلى (الهروب الثانى الذى أخفق هذه المرة، والسقوط فى الشمس - أى الضوء - والتحول فى نهاية المسرحية).

إن الدراسة المستفيضة لمجمل الإرشادات المسرحية عند "كولتيس"(٤٠) لابد أن تبين المدى البعيد لشاعرية كتاباته ، وفى هذا الاتجاه، وبعيدًا عن إزالة الغموض الذى يسيطر على المستويات المختلفة لنصوصه الإرشادية، فإن مسرحه، وباطراد، يفسد الحوار الذى يبدو المقصود منه أن يكون وظيفة إرشادية فى الغالب وحتى ذو مفعول رجعى عندما يكون الخطاب فى الماضى! على المخرج حينئذ أن يفك الشفرة، وعلى القارئ أن يفتش فى الماضى! وتمثل مسرحيته "فى عزلة حقول القطن" نموذجًا متطرفًا للغاية على هذا الإفساد.

فمن التناقص أن كل شيء يحدث كما لو كان "كولتيس" لم يعد يرغب في الاهتمام بالقيود المسرحية، فيخضعها لمزيد من القيود في الإخراج. فكلما سعى إلى مغادرة المسرح، كان رجل مسرح، وكلما سعى إلى صنع "حدث الموت" بالواقع، اقترب من "الحياة الحقيقية" للإبداع والمسرحة الخالصة.

هوامـــش

(١) بيير لارتوما: "مـلاحظات على الاستخدام الأمثل للإرشادات المسـرحيـة" فى أعمال اللسانيات والأدب" (١٩٨٧، ستراسبورج، ص ٢٧١-٢٧٧.

(٢) ج . سـافـونا: "السـرد والحـوار فى النص الدرامى" فى "المسـرح والمسـرحـة"، دراسات أدبية، المجلد ١٣، رقم ٣، ديسمبر ١٩٨٠.

ج. سافونا: "الإرشادات المسـرحيـة كخطاب" فـى "الدراما الحـديثـة" - المجلد ٢٧، ٤، ١٩٨٢ سيـمـون دومـبـيـر: "دراسـات عن وظائـف وتوظيف الإرشـادات المسرحية (١٩٩٢) باريس، ص ٧٧ - ١٠٤

"مقال عن الحوار"، رقم ٥، ١٩٩٥: "الإرشادات المسرحية فى المسرح الأوروبى من القـرن السادس عشـر إلى القـرن العشـرين". جمع وتقديم ميـشيل مونيـه. معهد اللغات والحضارات الأوروبية، جامعة ستندال - جرينوبل، III، ١٩٩٥.

تييرى جاليب: "الإرشادات المسـرحية. كلمات الإخراج"، باريس (١٩٩٧).

(٣) تأتى الـصـفـة diégétique من كلـمـة diégése. ويسـتـخـدم هذا المفـهـوم فى النظرية الأدبيـة (جينيت ١٩٦٩)، وفى السينمـا ينتمى إلى نفس التعارض بين الحكاية كمادة، كاسطورة للتحويل (التاريخ) والخطاب كاستخدام فردى لهذه الحكاية (قاموس المسرح لـ باتريس بافيس)

(٤) آن أوبير سفيلد: "قراءة المسرح"، باريس، ١٩٨٢.

(٥) ميكائيل ايزاشاروف: "عروض الخطاب"، باريس، ١٩٨٥.

(٦) مـونيك مـارتينيـز: "من أجل رؤية جـديدة لنص الإرشـادات المسـرحـيـة"، فى "مقال عن الحوار"، رقم ٥، مرجع سابق، ص ٨٩- ١٢١.

(٧) ميشيل مونيه: "كتابة الإرشادات المسرحية فى مسرح سيرفانتيس ،مرجع سابق

(٨) ميكائيل إيزاشارف: مرجع سابق، ص ٢٩

(٩) صمويل بيكيت: "أفعال بلا أقوال".

(١٠) بيتر هاندكه: "حينما لا نعرف شيئًا عن بعضنا البعض"، باريس، ١٩٩٣

(١١) ف. بوجارديو: (انظر مساهمته فى هذا الكتاب)

(١٢) إنه نحن من نؤكد.

(١٣) برنارد مارى كولتيس: "المرارات". باريس، ١٩٩٨

(١٤) لنلاحظ أن هذا الترقيم قد اختفى من طبعة "مينوى".

(١٥) (انظر مساهمة ف. بوجارديو)

(١٦) هذه الشخصية فى رواية جوركى ترتدى الملابس الخضراء. وذكريات الطفل "تتضخم" لدرج أن تصبح غريبة وطاغية.

(١٧) أن - فرانسواز بنهامو: "أراضى العمل" فى كولتيس: الصراع مع المشهد. باريس، المركز القومى للمسرح، ١٩٩٦

(١٨) إنه نحن من نؤكد

(١٩) يتعلق الأمر بمتتالية للتشيللو، وآله تعزفها إحدى الممثلات المتجمعات حول برنار مارى كولتيس

(٢٠) تدهشنا الأقواس التى يحيط بها كولتيس عنوان الحركتين الرابعة والأخيرة: وهذه التفصيلة جديرة بالتحقيق.

(٢١) "المرارات"، مرجع سابق، ص ٣٢

(٢٢) "المرارات"، مرجع سابق، ص ٥٠

(٢٣) فى سالنجر"، باريس، ١٩٩٥

(٢٤) كان النص غير مطبوع حتى ذلك اليوم

(٢٥) نص غير مطبوع حتى ذلك اليوم، وقد حصلت عليه من إحدى الممثلات القدامى لمسرح الرصيف

(٢٦) نفس الحرارة التى تذكرنا بـ مارسو فى "الغريب" لألبير كامي، والتى يقول عنها آبو الصغير فى "تاباتابا" إنها تثير شهيته للقتل.

(٢٧) إنه نحن من نؤكد

(٢٨) برنار مارى كولتيس: "الميراث" (١٩٩٨)، باريس (١٩٧٢).

(٢٩) أعلن كولتيس: فى مقابلة مع لوسيان آتون بمناسبة بث "أصوات خرساء" بالمحطة الثقافية للإذاعة الفرنسية: "لدى انطباع أن أقوم بعمل فعل الموت مع الناس الذين أقابلهم والخبرات التى حصلت عليها".

(٣٠) كراسة البرنامج للإخراج الألمانى لـ "ميراث"، فى بون، فى نوفمبر ١٩٩١.

(٣١) لم نغير شيئًا من الفانتازيا الواردة فى الأصل.

(٣٢) برنار مارى كولتيس: "صراع الزنجى والكلاب، ١٩٧٩.

(٣٣) "هجم ابن آوى على هيكل عظمى، وانتزع بسرعة بضع قضمات، أكلها بسرعة، غير متحرج ولا متخف، قاتل بالصدفة"

(٣٤) رسالة إلى مادلين كامبارو فى ٢٣ نوفمبر ١٩٧٨

(٣٥) آندريا جرو: "الواقع، والأسطورة واليوتوبيا فى (العودة إلى الصحراء) لبرنار مارى كولتيس (١٩٩٤)، ص ١٨٣ - ٢٠١ مناقشة صـ٢٥٩ إلى صـ٢٦٤

(٣٦) برنار مارى كولتيس: "الرصيف الغربي"، باريس، ١٩٨٥

(٣٧) إنه نحن من نؤكد

(٣٨) انظر فى هذا الكتاب مساهمة آن أوبير سيفلد

(٣٩) هذا النص الأولى تتم حكايته فى زمن الماضى التام Passé Simple

(٤٠) ما زال المشروع قيد التنفيذ.

كريستوف تريو★

تحليل المد العاتى فى نهايات مسرحيات كوليتس:

فاك: "صوت الجنس، له دائمًا هدف، ولكن الجوهرى هوالاهتمام المتوازى أو الخفى الذى يصاحب جهوده فى بلوغ هذا الهدف، وبمجرد بلوغ الهدف يكون رد الفعل عنيفًا أو محيرًا باظهار الاهتمام الحقيقى كمد، فى شكل تكدس كل رغبات الإنسان ومعاناته"

(ملاحظات أوليه لبرنار - مارى كولتيس على "الرصيف الغربى" أوردها كلود ستراتز Claude Stratz فى "البدائل المسرحية"

Alternatives theâtrales عدد ٣٥ - ٣٦، ص٢٢)

إن تناول قضية نهايات مسرحيات برنار، مارى كولتيس يستلزم أولاً وفيما يتعلق بهذه الأعمال ، طرح قضايا البناء Construction، والتكنيك الدرامى tech-nique dramatique. وبالإضافة إلى ذلك، وفيما يتعلق، فى كل الأحوال، بمسرحيات إعادة الصياغة التى سنتناولها، أى التى تبدأ "بصراع الزنجى والكلاب" وتنتهى بـ "روبيرتو زوكو" (وسوف نتناول بشكل خاص مسرحية "الليل فى جوف الغابات" كمسرح يحكى حكايات[1]، مفترضًا بوضوح وجود حبكة Intrigue، وبالتالى مجموعة عقد Noeudsتشكل النهاية حلاً لها dénouement.

★ يقوم بتدريس الدراسات المسرحية بجامعة باريس ١٠ نانتير (١٩٩٧ - ٢٠٠٠) حيث أسس ملتقى لدراسة "برنارد - مارى كولتيس- مرسح أدبى" (١٩٩٨)، ويقوم حاليًا بتدريس الدراسات المسرحية بجامعة بواتييه، ويعمل على دراسة المونولوج فى المسرح فى العصر الكلاسيكى.

ودراسة النهاية فى هذه الحالات لا تطرح إلا مسائل بسيطة موضع نظر عن كيفية هذا الحل، وعن النهاية الدرامية، بالمعنى الذى تشكله النهاية أوتعيد تشكيله من مختلف التأثيرات التاريخية للتنوير، والترتيب الذى تثيره، ومن اشباع الترقب (أو عدمه) الذى يتولد عند المتفرج أوالقارىء طوال المسرحية. لا شىء إذن غير تحليل التكنيك استنادًا إلى الأصول بشكل أو بآخر، لبناء الإبداع الدرامى.

ولذلك يقال إن نهايات مسرحيات كولتيس هى - بطبيعة الحال ذات إشكالية أكثر تعقيدًا بالقطع. لأنها تطرح مشاكل فيما يتعلق بما هو، فى نفس الوقت، تكنيك محكم للنهايات الدرامية، كما تطرح، فى نفس الوقت، وبنفس القدر، إن لم يكن أكثر، مشاكل لم تحلها. إنها نهايات مغلقة ومفتوحة فى نفس الوقت، أو بالأحرى: لا مفتوحة ولا مغلقة. وفوق ذلك. فهى تمثل فى الغالب. تغييرًا للنظام يصدم المتفرج ويخلق لديه شعورًا حقيقيًا بالحرمان، بسبب عنفها، وفى نفس الوقت بسبب طبيعتها المحيرة أساسًا. فحرمانها يتمثل فى محتواها، وفى تأثير الصدمة الذى تحدثه، وما يتعلق بطبيعة صورتها أو الحدث المزعزع الذى يتأسس عليه مجمع المسرحيات، والذى يكشف عن مسرح حوار، و"تبادل الكلمات".

وتتميز كذلك بمفعولها ذى الأثر الرجعى، وتأثيرها التاريخى، الذى لا يقودنا فقط إلى مسألة "الإزاحة عن المركز" décentrement المعروفة (وتقودنا إلى التساؤل عما يقصده كولتيس منها) بل تثير أيضًا تدفقًا زائداً يظهر فى الإبداع: كما لو كان المتفرج. بعد أن يتابع، وبعد أن يفك بعض الخيوط، تأتى النهاية لتوضح له العناصر التى كانت حتى الآن خافية عليه، والتى تجعلنا نخمن عبر هذه الحلول، التى بدلاً من أن تعقد الحبكة حول العناصر التى كانت فى متناول

المتفـرج، تقوم باظهـار أن مـا يراه كان مـحـمـلاً خفـيـة بشـىء آخـر (وعلى الأخص بأشياء كثيرة) وغير الأهداف المحددة التى يسهل التعارف عليها - لتثير فى آخر لحظة ترقب المتفرج وتجعله يجد غير ماتوقعه. فى تفجر النهاية ينجم عنها "فعل زائد" هـائل للغـاية ومـحـيـر لدرجـة أنه لا يمكن الإلمام، به. ولذلك فـإن الملاحظات الأوليـة عن "الـرصـيـف الـغـربي؛ الواردة فـى مكانهـا من هـذه الدراسـة، تبـدو ذات مـغـزى، ولـو بشكل مـجـازى: عـن وظيفـة النهـاية فى مـسـرحـيـات كـولتـيـس: "..... الجـوهـرى هو الاهـتـمـام المتوازى أو المستـتـر الذى يصـاحب جـهوده لبلوغ الهـدف، وبمجرد بلـوغ الهدف يكون رد الفعل عنيفًا أو مـحـيـرًا، باظهار الاهـتـمـام الحـقـيـقى كمـدعِـات، فـى شكل تكدس كل رغبـات الإنسـان ومـعاناته"، ويبـدو واضحًا أن الذى يحـدث بـالنسـبـة للشـخـصـيـة هنا، هو من نفس طبـيـعـة مـا يحـدث فى مـسـرحـة كولتيس فى مجملها.

العنف La Violence:

ومن عـدة وجوه، تتـمـيـز نهـايات مـسـرحـيـات كولتـيس بـعنفـهـا. وتسـجـل هـجـمـة العنف الجـسـدى، وبطريقـة مـا، تمثل صـدمـة حـدثيـة، بمعنى أنهـا من نفس طبـيـعـة الحـدث الذى تسـجـله، وذلك وفى خـتـام المسـرحيـات التى كانت تبـدو حتى الآن نـاجـمـة عن مـسـرحـة الحـوار: وإذا اسـتـعـدنا تعـبـيـر كولتـيس بخـصـوص "فى عـزلة حقول القطن" نجد أنها تسجل "تبادل اللكمات" بعد "تبادل الكلمات"(٢).

فـهى أولاً أمـاكن للمـوت العـنيف: سـقـوط "زوكـو"، ومـوت "كـال" (ومـوت الكلب"توباب") ثلاثة مـشـاهـد قـصـيـرة تتـتـابع فى المكان، لاحـتـضـار "سـيـسـيل" الوحشـى، والموت العنيف لكل من "كوخ" و"شـارل" فـى "الـرصـيـف الـغـربى" - والتى

يمكن أن نضيف إليها، فى المسرحيات الأكثر قدمًا، انتحار "باهيكيال" (الميراث)، أو انتحار "روكان" (المثير بالنسبة لنا بما أنه عودة إلى ماضى هذا الموت، الذى يمثل الواقعة الأساسية لكل أحداث المسرحية، والذى يشكل نهايتها) – فى مسرحية "سالنجر" وتتميز فوق ذلك بالدافع للانفجار أو التفجر: من الضوء، كما يتضح على وجه الخصوص، فى نهاية "روبيرتو زوكو" ("ترتفع الشمس، ساطعة، مضيئة بشكل مؤثر، تهب ريح قوية) (...) صوت: لم نعد نرى شيئًا.الضوء كثير (...) (تهب زوبعة. يترنح "زوكو") (...) (ترتفع الشمس، تصبح مبهرة للأبصار كبريق قنبلة نووية. لم نعد نرى شيئًا). صوت (صارخ): لقد سقط")، حيث تتداخل هذه الموتيفة مع موتيفة سقوط جسد، وسط تعليقات السجناء الآخرين، الذين يجعلون السمة الاستعراضية لهذا المشهد النهائى أكثر وضوحًا، أوأيضًا انفجار صوتى كما هو الحال فى "الرصيف الغربى"تنتهى بفرقعة الكلاشنكوف الذى يستخدمه "آباد" (إرشاد نهائى: "يوجه "آباد" السلاح نحو "شارل" ثم يطلق النار)، هنا أيضًا تتحد مع موتيفة سقوط الجسد (المقصود هنا: جسد "شارل"). وتأتى نهاية "صراع الزنجى والكلاب" كنموذج أكثر تعبيرًا عن موتيفة الانفجار النهائى هذه، بتراكم الانفجارات الصوتية والومضات الضوئية ودفعها إلى أقصى درجه من التكثيف بعرض موت "كال" الذى صرعه الحراس أثناء الألعاب النارية التى ينظمها "هورن" كل عام فى موقع العمل. ومع ذلك فالمشهد الأخير من المسرحية يتكون تمامًا (إذا استثنينا عبارة تقولها "ليون" للسائق: بالألمانية) من إرشاد طويل فى صفحتين، تحت عنوان له مغزى "رؤية أخيرة لحظيرة بعيدة":

"أول نقطة مضيئة تنفجر بسرعة فى السماء فوق الخميلة الجهنمية. ضوء أزرق ينطلق من فوهة بندقية. ضجيج مكتوم لجرى. صوت النسيم، صوت تعمير بندقية. صوت حفيف الريح.

شمس هائلة تغطى الأفق بألوان، مع صوت خافت، مكتوم، وشرارات فوق المدينة.

فجأة، صوت ألبورى: ينبثق من الظلام نداء حربى وسرى، يتحول، تحمله الرياح، وينهض من كتلة الأشجار حتى الأشواك، وأشواك برج المراقبة.

يضاء بوميض متقطع للألعاب النارية، مصحوبًا بانفجارات مكتومة؛ يقترب "كال" من الشبح الساكن لألبوري. يوجه "كال بندقيته لأعلي، نحو الرأس، يسيل العرق على جبهته وخديه، وتحتقن عيناه بالدم.

عندئذ يتم فى وسط الفترات المظلمة بين الانفجارات، حوار مبهم بين "ألبورى" والتلال من كل جانب. محادثات هادئة، لامبالية، أسئلة وأجوبة مختصرة، ضحكات، لغة غير مفهومة ترن وتزداد قوة، تعصف على طول الأسلاك الشائكة، ومن أعلى إلى أسفل، تملأ المكان بأكمله، تخيم على الظلمة، وترن أيضًا فى كل المدينة المتحجرة، فى سلسلة أخيرة من الومضات ومن الشمس التى تنفجر..."

وهنا نكون بإزاء، حتى ولو بصورة خافتة، (وهو ما يجب أن نقارنه بالجو الغريب فى هدوئه والذى يخيم على المشهد الأخير من "الرصيف الغربي"، قبل أن ينتهى بفرقعة السلاح الذى يحمله "آباد"). شكل حاد لتيمة الانفجار الضوئى والصوتى الذى يصاحب الموت العنيف المفاجئ، والذى يميز بصفة عامة نهايات مسرحيات كولتيس (وفى "العودة إلى الصحراء" نجد أيضًا هذه التيمة فى انفجار مقهى "صافى"، ولكنها تأتى فى الخلفية ، وهناك مشهدان قبل النهاية

الحقيقية، وفق مبدأ خاص بهذه المسرحية فى معالجة العناصر التى تميز النهاية والتى سنتناولها فيما بعد)[٣].

وإذا كانت نهاية "فى عزلة حقول القطن" لا تقدم هذه العناصر من العنف الواضح والمجسد (الموت الجسدى، والانفجارات الصوتية والضوئية) وتغيير التتابع (الانتقال إلى الصورة والحدث بعد سيطرة الحوار) التى نجدها فى ختام مسرحيات أخرى لكولتيس ، فربما، مع ذلك، يمكننا أن نقول إنها من النهايات التى تميز وظيفتها على أحسن وجه – وليست مصادفة بهذا الخصوص أن يتكلم كولتيس عن الانتقال العكسى "لتبادل اللكمات" بعد "تبادل الكلمات". وببساطة فان التساؤل "أى سلاح إذاً؟" الذى يختم المسرحية دون التصوير المرئى للصراع يتغير لدى شيرو المرئى للصراع (وإذ يبدو ذا مغزى أن "باتريس شيرو Patrice chéreau، على سبيل المثال، يشعر باضطراره إلى إضافة "صورة" لاصطدام جسدى التاجر والزبون وكل منهما يلقى بنفسه على الآخر. فى نهاية تناوله الأخير لهذه للمسرحية التى أعاد عرضها)[٤]. بما يعنى هذا الانتقال العنيف إلى الفعل، والانتقال من تبادل الكلمات إلى اللكمات ومن القول إلى الفعل ومن الحوار إلى الحدث والصورة. ويحدث ذلك فى جو مصيرى يزيده قوة التسلسل الصارم الذى يفضى إلى أربع جمل حوارية من كلمة "لا شيء" الاستفهامية إلى "لا شيء" التوكيدية، ثم فى الحوار الأخير"لاشيء- إذن...." (قدر يتوطد، بنفس الطريقة كما فى نهاية "الرصيف الغربي"، وهو موت "شارل" الذى يتأكد بخطاب الأخير عن السماء والجحيم وبالقبول الذى يبدو قبوله هو) ، وبقسوة هى أقوى من التوقف المفاجيء، وأن أى تعليق (إرشادى مثلاً) لا يطور أو يقلل هذه الجملة الحوارية التى تميز التغيير الجذرى الاتجاه.

إن انفجار العنف ماثل إذن وفى عدة مستويات فى نهايات هذه المسرحيات: عنف المحتوى، وخاصة فى تصوير الموت، الذى يتمثل غالبًا فى اقتران صورة سقوط جسد الصريع (كال، شارل، زوكو) بخلفية من الانفجار الضوئى أوالصوتي، عنف تأثير المفاجأة والصدمات المسرحية الناتجة عنها بنفس القدر: فسواء تحول "كال" من قناص إلى هدف، أو مصرع "شارل" على يد ذلك الذى كان يظن أنه "سيخدعه"، ذلك الذى لم يتحرك أو يتكلم طوال المسرحية، أو كذلك إلغاء الحوار بين التاجر والزبون الذى يشكل اختيارًا للسلاح، والأمر فى كل الأحوال، يتعلق بانقلاب حقيقى بالنسبة لمجرى المسرحية. وربما يكون الأكثر تميزًا والذى يبعث على الحيرة فى هذه الانقلابات، مع استبعاد حقيقة أنها تكشف عن الظاهرة المعروفة الآن "بالازاحة عن المركز"(٥) هو أنها تتم عبر إقحام صور قوية، يعد سيطرة اللغة، وفى حالة "صراع الزنجى والكلاب" والتى وصلت فيها المبالغة فى حجم الإرشادات إلى أقصى مداها وذلك من خلال الصفحتين من الإرشادات النهائية، فإننا نجد فى السطرين الأخيرين ما يشبه وصفا للقطة سينمائية كبيرة لرأس "كال" المتفجرة: "بالقرب من جثة "كال"، رأسه المنفجرة تعلوها جثة، كلب أبيض صغير يكشر عن أنيابه، يلتقط "هورن" البندقية التى سقطت على الأرض، يمسح جبهته ويرفع عينيه نحو أبراج المراقبة المهجورة".

وبشكل أوسع يبدو أنه بإمكاننا أن نتحدث فيما يتعلق بهذه النهايات، عن تغيير حقيقى "للنسق": من الكلام إلى الصورة والفعل، ومن "تبادل الكلمات" إلى "تبادل اللكمات"، ومن المؤكد والأكثر عمقًا من الانتقال من نظام تبادل الحوار الروائى إلى نظام تصوير الحدث، وحتى إلى الحدث المحسوس، ومن الصدمة المدركة التى تخلق "انطباعًا". وإذا ألححنا على الإدراك وعنف الانطباع اللذين

يمكن تسجيلهما فى مثل هذه المشاهد النهائية، فذلك لأننا نقارب بين هذه الصور النهائية - بحكم طبيعتها- وما يمكن أن نعتبره "رؤية أصلية" لبعض مسرحيات كولتيس. وفى الحقيقة. فإننا يمكننا ملاحظة - إذا صدقنا الكثير من تصريحات كولتيس- أن مسرحياته ترجع فى الأصل إلى صور أو انطباعات قوية ظلت محفورة فى نفسه، والتى قد تكون نقاط انطلاق أو نقاط تلاشى. ونجد أيضًا تلميحًا للصورة الأصلية "لصراع الزنجى والكلاب" فى مقابلة كولتيس مع ينجامى سيمون Njami simon فى مجلة "بوانا ماجازين":

"فى الحقيقة، لقد ولدت هذه المسرحية من رؤية خفية ، غير واقعية، ولكنها مؤثرة بشكل كبير: من رؤيتى لأفريقيا! عند خروجى من الطائرة صدمتنى هذه الحرارة الهائلة التى تمسك بخناقك وتسحقك، وبمجرد أن عبرت أبواب المطار فإن كل الأفكار التى حملتها فى حقائبى تجمدت فى هذا المشهد. كان شرطى أسود ممسكاً بهراوة على وشك أن يضرب أحد إخوانه، تقدمت فى الزحام فصدمنى مباشرة هذا الحاجز غير المرئى ولكنه حاضر فى كل مكان، والذى يضع -بطريقة رمزية- البيض فى جانب والسود فى الجانب الآخر. نظرت نحو السود، وكنت خجلاً من أقراني، ولكن حقدًا كان يشع من عيونهم أخافنى وجعلنى أهرع إلى جانب البيض"(٦)

ويمكننا كذلك أن نربط الصورة الأصلية فى "العودة إلى الصحراء" بما صرح به كولتيس فى مقابلته مع مجلة ريببليكان لوران Républicain Lorrain بمناسبة تقديم المسرحية:

"كنت فى ميتز فى ١٩٦٠، وكان أبى الضابط قد عاد فى هذا الوقت من الجزائر. وفوق ذلك كانت مدرسة "سان كليمان" تقع فى قلب الحى العربي. ولقد

عايشت وصول الجنرال ماسى Massu وانفجار المقاهى العربية، كل ذلك عن بعد، دون رأى، ولم يبق لى منها سوى انطباعات - أما الأراء فقط كونتها فيما بعد. ولقد حاولت ألا أكتب مسرحية عن الحرب الجزائرية، بل إظهار كيف يمكن فى سن الثانية عشرة أن تعبر عن المشاعر بدءًا من أحداث تدور فى الخارج. وفى المقاطعات كان كل ذلك يحدث بطريقة غريبة: فالجزائر تبدو وكأن لا وجود لها، ومع ذلك فالمقاهى تنفجر ويتم إلقاء الجزائريين فى الأنهار. كان هناك ذلك العنف الذى يتأثر به الطفل ولا يفهم منه شيئًا. وبين الثانية عشر والسادسة عشر كانت الانطباعات قوية. كنت اعتقد أن كل شىء يتقرر، كل شىء، وأنا بطبيعة الحال وفيما يخصنى ربما يكون ذلك هو ما جعلنى اهتم بالأجانب أكثر من اهتمامى بالفرنسيين..."(٧)

وبالنسبة "للرصيف الغربى" هناك رؤية الكوخ على ضفاف نهر الهدسون وبالأخص الانطباع الذى يتولد عند النهار هناك(٨) وهناك "روبيرتو زوكو" ورؤية كولتيس المؤثرة بسبب صورة" إعلان مطلوب البحث"، وكذلك العرض التليفزيونى لـ "سوكو" فوق سطح سجنه... كل هذه "الرؤى الأصلية" تتميز بانطباعات قوية للغاية لدرجة أن صورها ظلت ماثلة فى ذهن الكاتب(٩): إنها بحق "صدمة واقعية" تشكل القلب الخفى لهذه المسرحيات (إنها الأصل وإن كان مختفيًا من المسرحية، بما أن المبدأ أنه حتى إذا كانت الأصل فى وجودها فالمسرحية، ليست إلا ما ترويه على السطح). ويبدو واضحًا أن ما يحدث فجأة فى نهايات مسرحيات كولتيس هو من نفس طبيعة هذه "الصدمات الواقعية" الأصيلة، على طريقة الانفجار الذى يولد انطباعًا، ويحمل زخمًا عاطفيًا وتفسيريًا أكثر قوة مما يبدو، "عنيفًا أو محيرًا يبين الاهتمام الحقيقى كالمد..."، وبطريقة معينة فإن

النهـاية ترتبط عندئذ بالأصل، وربما فى بعض الحـالات، وفى حـدود مـعـينة، يتحول الواقع هنا إلى خيال.

المشاهد الحائر Le spectateur dérouté:

إننا بلا شك فى انقلاب الأوضـاع هذا، وفى الصـدمات التى يحدثهـا كل من الصورة والحدث لما استقر مسبقًا فى مجمل المسرحيات التى تعتمدى على تبادل الكلمـات، سنجـد عنصـرًا أوليًا تكوينيًا لا ثر الحـرمان الذى يبـدو لنا بأنه يميـز نهايات مسـرحيات برنار مارى كولتيس . وعلى الرغم من كل شىء فإن ما يجعلها محيرة أن هذا المد - كما نقرر بقوة - هو حالى. ومن ناحية التقنية لا مأخذ على النهايات، كما أنه ما من عنصر من العناصر المعروضة يبقى معلقًا: فالعقد يتم حلها، ومصير كل شخصية من الشخصيات يتحدد بشكل أو بآخر، وكل الأهداف المطلوبة يتم بلوغها أو اهمالها. وليس أمامنا إلا أن نأخذ نموذجًا من مسرحية "الرصيف الغربي": فـ "كوخ" يريد أن يموت فيموت ، و"فاك" يريد مضاجعة "كلير" ويفعل ذلك، و"شـارل" يريد أن يرحل، وهو هدف يحبطه موته، وسيسيل تموت أيضًا، ورودولف يستمد قيمته من علاقته بشارل، وبالأخص كحامل للكلاشنكوف (فيما يشبه عند "بروب" Propp بالحائز لشىء سحرى ولم يعد له إذن دورًا يمثله بمجرد أن سلمه إلى "آباد" الذى ينتقل من الصمت والسلبية إلى الفعل، و"مونيك" المرتبطة بـكوخ تغادر مكان الحدث بعد موته، بينما كلير المرتبطة فى نفس الوقت بشارل و"فاك"، و"مونيك"(١٠) والتى تحكى المسرحية فيما يخصهاعن الانتقال (الخاص بكل "الفتيات" فى أعمال كولتيس) من عالم الطفولة المصان إلى عنف عالم البالغين، فحالتها تتحدد بموت أخيها (وموت أمها) وبلوغ هدف "فاك" بفض

بكارتها، ورحيل "مونيك" - "التى فى نهاية المسرحية تتأهب للموت"(١١). هكذا يتم حل كل الخيوط المعقدة فى المسرحية، ويستحيل وجود أى تطور إضافى دون تدخل عنصر جديد: فالحلول والتعقيدات تأتى بشكل كامل.

ويحلو لكولتيس أن يؤكد أن "ميزة القصص التى نحكيها هى فى قدرتها على خلق أحسن نهاية ممكنة. يمكننا إذن أن ننطلق من مبدأ أن كل واحد ينجز ما يريده بشكل مطلق، أو ما يجب عليه إنجازه، أما عدد القتلى والجرحى فلا يغير شيئًا فى الموضوع"(١٢) . وقد أدلى بهذا التأكيد ليعارض صورة المحبطين فى بعض شخصيات "الرصيف الغربي" وخلص إلى أن "شارل، على سبيل المثال قد واجه سلسلة من التجارب الفاشلة، ولذلك مات راضيًا، إذا أمكننى القول، أو بأكثر رضا ممكن"(١٣). ولكن وبلا شك، لا ينبغى علينا، انطلاقا من جانب مسألة الفشل هذه، أن نبحث عما يترك المشاهد فى "حالة جوع"، أو نحيره فى هذه النهايات المسرحية. فالحيرة التى تنتابه تعود بالأحرى إلى الطبيعة المخيبة للامال فى هذه المسرحيات، والتى على الرغم من تقديمها نهايات تحسم الأمور حقيقة إلا أنها لا ترضى بشكل كامل فى كل الأحوال، الترقب الذى تثيره المسرحيات فيه، هكذا يتركه الحرمان حائرًا، بالنسبة للنقاط التى يبنيها فى خياله ويتابعها ويفسرها.

إن الشكل الأكثر لعبًا فى لعبة الحل والترقب هذه . نجدها فى الطريقة التى تختتم بها مسرحية "العودة إلى الصحراء". فهذه المسرحية تتميز بطريقة شبه محمومة فى حل كل عناصر الحبكة. وربما تكون المسرحية التى نجد فيها أكبر عدد من الصفات الأكثر رمزية للموت: موت ("عزيز" على الأقل بعد تفجير مقهى "صافى") والاختفاء النهائى لشخصية "إدوارد" بطريقة لا واقعية

(والأكثرها مسرحة حسب أقوال كولتيس نفسه)، بما أنه يطير فى الهواء، ومولد جيل جديد بالتوأمين "رومولوس" وزاموس"، وهروب الشخصيات الرئيسية خارج المكان المسرحى، وتصالح الأعداء"، فهنا يوجد فيض من العلامات الدرامية للنهاية، ولكن معالجتها تتم بطريقة كاريكاتيرية فظة بقدر الإمكان. هذه الطريقة هى ما يمكن أن نصفها بصراحة بأنها إظهار "ما فوق الساق" وننتهى بأن نقول إنه حتى ولوكانت هذه النهاية هى نهاية واحدة تمامًا، كما تظهرها كل العلامات التى تشكل جزءًا كبيرًا من الطبيعة المخيبة للآمال لمسرحيات كولتيس، وبالأخص "العودة إلى الصحراء". فمعالجة الخيط الدرامى الذى يتألف من شبح "مارى" هو من كل الوجوه بالغ الدلالة على هذا الموقف: ففى حين أنه وطوال المسرحية ينشأ ترقب، وأن مشهد اللقاء بين ماتيلد وشبح زوجة أدريان الأولى (من خلال فاطيما وأمام شهود مَهَلُهم مَهَلْ "ماتيلد" - لا يرون ظهورهما - على عكس المتفرج) يتيح الفرصة للكشف الجوهري، فإن مشهد خطاب الطيف[١٤] يخيب كل الآمال: فالشبح الوقح المفعم بالحقد لا ينطق إلا دناءة دون هدف ما. ومن ناحية أخرى، وفى نفس هذا المشهد - قبل الأخير بمشهدين - يحدث "تفجير مقهى "صيفى"، على البعد". وهنا يحدث الانفجار الضوئى والصوتى الذى نلاحظ أنه أقوى ما يميز العنف عادة فى نهاية مسرحيات كولتيس. والحالة هذه، فهنا يأتى هذا الانفجار قبل المشهدين الآخرين، ويتم إقصاؤه إلى الخلفية، ذلك أن اللعب على الموتيفات النهائية فى "العودة إلى الصحراء" يجرى أيضًا كما لو كان عرضًا لها: فقد رأينا أنه هناك فيض من العناصر المتماثلة لنهايات المسرحية، ولكنها موزعة على ثلاثة مشاهد (في١٣صفحة). بدلاً من أن تكون مركزة فى مشهد نهائى قصير حاسم، كما هو الحال فى المسرحيات الأخرى - فهكذا تكون النهاية معروضة، مرجأة، صماء، وهكذا فإن إعلان "مآم كيلو" الذى

يتم على ثلاث مراحل (ثلاثة اكتشافات: فاطيما تلد، إنهما توأمان، إنهما أسودان" لا نستطيع أن نقول إنه يتسم بالبراءة أو إنه "مجرد فعلى كوميدى بسيط" فطوال المشهد النهائى وطوال الحوار بين "ماتيلد" و"أدريان" الذى لا تتمكن مطلقا من مقاطعته نراها وقد قبعت فى الخلفية حتى النهاية إعلان "مآم كيلو" ويبقى هناك وفقا لنفس المبدأ، وهو البقاء فى الخلفية، تفجير مقهى "صافى، وانبثاق الموت اللذان يتم تخفيفهما وإخمادهما "ماتيلد" و"إدوارد" يدخلان مترنحين إلى المسرح أثناء ظهور "ماري" وفى حضور "سابلون" و"بلانتيير" و"بورنى" ولا ينجم عن وصولهم أى تأثير درامى بل مشهد كوميدى صغير (أدريان يصفع إبنه) يخرجون وكأنهم سيموتون بعيدًا خارج المسرح[١٥]. أما بالنسبة لموت "عزيز" والتعليق على الحدث، فيتم بإزاحة درامية نموذجية:

سابلون: أما بخصوص خادمك يا أدريان...

أدريان: ماذا؟

سابلون: مات، مات بالفعل.

أدريان: مسكين عزيز.

سابلون: ولكن ماذا كان يفعل ابنك فى مقهى "صافى"؟

بلانتيير: آه، لو كنا نعرف، يا آدريان المسكين! ابنك أنت! بأيدينا! لكن ماذا كان يفعل إذن هناك؟

بورنـي: لو كنا نعرف...

أدريـان: ولكننى أنا كنت أعرف، يا أصدقائى المساكين، كنت أعرف.

(يخرجون)"

هكذا تكون النهايات حاسمة للمواقف ولكنها لا تشبع الترقب المطروح - أى أنها بواسطة قلب الأوضاع الذى يميزها، وتأثيرها المعروف "بالمد" تخلق ترقبًا آخر وتتركه بلا إجابة. وذلك يتأتى من اللعب على التأثير بأثر رجعى، لأن النهايات ترغم القارىء أو المشاهد على إعادة النظر فيما كان أمام عينيه بمنظور قلب الأوضاع، والاحباطات والعناصر الجديدة التى تخلقها. وعلى مستوى الموضوع أولاً يأتى الانقلاب (وهو ليس تطورًا بسيطًا) بين العناصر المطروحة فى موقف الرحيل وفى المواقف التى توضحها النهاية، ويظهر بطريقة أكثر وضوحًا: فذلك معروف جيدًا، وكولتيس نفسه يحيط بالموضوع وقد تناوله بالفعل ومع ذلك يتضح أن التبرير الذى يقدمه، يتلاعب بالأفكار التى قد تبدو قريبة، ولكنها مع ذلك لا تبدو لنا نفس الأفكار (الموضوع، وجهة النظر، القضية) وهى أكثر إشكالية مما تبدو، وأنه بالهروب من المشكلة تحت زعم الوضوح فإن تأكيدات كولتيس بهذا الشأن تطرح مشاكلاً أكثر مما تحلها: "كثيرًا ما طرحت على نفسى السؤال، وأنا أكتب "الرصيف الغربي" لمعرفة ما إذا كان من الممكن أن تبدأ مسرحية "بموضوع وتنتهى بآخر". ويبدو لى أن الإجابة بنعم لسبب وجيه، وهو أننا فى الحياة يمكننا تغيير وجهة النظر عن نفس المسألة. وبالتالى نغير المسألة. هكذا تدور بداية المسرحية حول: "هل تمكن "كوخ" من إلقاء نفسه فى النهر؟ فى حين أنه فى النهاية عندما يموت فعلاً، لا نقلق إلا بشأن مصير "آباد" ، ويكون شارل وآباد هما من يختمان المسرحية"[١٦]. إن مثل ذلك النظام فى المعادلة والاستنتاج

الذى يتضمن بطبيعة الحال تغييرًا "للموضوع"، وتغييرًا فى وجهة النظر، وتغييرًا للمسألة، يبدو لنا مقنعًا: فبصرف النظر عن البساطة التى تكتنف تصريح كولتيس هذا عن "الإزاحة عن المركز" التى تميز مسرحياته، فإن هذا التصريح يوضح، بشكل متناقض، انزلاق وتشابك العناصر المختلفة باللعب على عدة مستويات (الحبكة والتطور الروائى فى خط مستقيم، وحوار الشخصيات، ووجهات النظر، وسيادة المكان المسرحى...)

للعمل فى هذه المسرحيات - والمسألة التى تبدو لنا فى غاية الأهمية هنا، والأكثر دلالة فيما يتعلق بهذا العمل المسرحى هى بلا شك وجهة النظر. يقول كولتيس إنه بإمكاننا أن تغير الموضوع خلال رواية مسرحية كما نغير فى الحياة وجهة نظرنا. وبالإضافة إلى كل التحفظات التى بإمكاننا توجيهها إلى هذا الحكم، هناك قضية مسرحية تطرح نفسها ولا يمكن الاستخفاف بها: ما هى وجهة النظر[١٧] فى المسرح؟ عندئذ نتذكر النماذج الروائية والمسرحية حيث يكون اللعب بوجهات النظر مسألة لا يمكن الإلمام بها عند كوليتس[١٨]، ونستعيد بنفس القدر هذا المقطع حيث يتكلم كولتيس[١٨] بشأن أصل الفكرة فى "الرصيف الغربي" عن حدثين (...) لا يمكن فصلهما يشكلان حدثًا واحدًا من وجهتى نظر[١٩]، ومما لا شك فيه أن الانقلاب الذى تحدثه نهايات مسرحيات كولتيس من العنف بحيث يغير مسار أفكار المتلقى لأنه يتلاعب بوجهة النظر ولأنه يوضح مجمل الرواية على ضوء رهانات أخرى "ويعمل على إظهار (...) اهتمام حقيقى "تحت الأهداف الظاهرة، ثم يقلب بالتالى وبطريقة جذرية - ولكن فى "وقت متأخر للغاية" - وضع التلقى الذهنى والعاطفى للمتفرج بالنسبة إلى الرواية التى قدمت/ أو تقدم له.

"الزبون: إننى لا أمـشى فى مكان مـعين، وفى سـاعـة مـعـينة، بل أمـشى، باختصار، منتقلاً من مكان إلى مكان آخر، من أجل صفقات خاصة تتم فى هذه الأماكن. وليس فى المشوار، لا أعرف أى غسق ولا أى نوع من الرغبات، وأريد أن اتجاهل حوادث مشوارى. أتحرك من هذه النافذة المضاءة خلفى فى الأعلى، إلى هذه النافذة الأخرى المضاءة هناك فى الاسفل أمامى، وفقًا لخط مستقيم تمامًا يمر عبرك لأنك وضعت نفسك هناك عمدًا (...)

التاجر: (...) لا، أيًا كان ما قلته، فإن الخط الذى تمشى عليه، والذى كان مستقيمًا، أصبح معوجًا عندما لمحتنى، ولقد أدركت اللحظة المحددة التى لمحتنى فيها باللحظة المحددة التى أصبح فيها طريقك منحنيًا، ليس منحنيًا ليبعدك عني، بل منحنيًا لتأتى نحوى، وإلا فإننا لن نلتقى قط(...) وإذا قلت إنك تعمل منحني، فإنك بلا شك ستدعى أن ذلك كان ابتعادًا لكى تتجنبنى، وأننى سوف أجيب مؤكدًا أن ذلك كان حركة للاقتراب من جانبك، وذلك بلا شك لأنك فى نهاية الأمر لم تنحرف فى سيرك، وأن أى خط مستقيم لا يوجد إلا نسبيًا فى إطار خطة، وأننا نتحرك وفق خطتين متميزتين، وأنه فى نهاية الأمر لا يوجد إلا حقيقة أنك نظرت إلىّ، وأننى التقطت هذه النظرة أو العكس، وأن الخط الذى كنت تتنقل فوقه قد أصبح نسبيًا ومعقدًا، لا مستقيمًا ولا منحنيًا وإنما مميتًا"(٢٠)

ربما تكمن مشكلة "الإزاحة عن المركز" فى هذا الحوار. ولكن كيف توضح اللحظة التى كان فيها "الخط (...) المستقيم وقد أصبح ملتويًا "حيث يصبح الطريق منحني"؟ "أليس كل ذلك تغييرًا فى الحظة؟

والشيء المؤكد فى كل الأحوال أن نعتبر "الوحدة" La Solitude كلقطة كبيرة للحظة الإزاحة عن المركز، فالأمر يتعلق هنا بقضية الدينامية والتمثيل وعلاقات

القوى بالمعنى الفيزيقى للكلمة، التى يؤثر بعضها على البعض الآخر(٢١). ولكن هذا الانحراف الذى حدث خلال المسرحية، هو النهاية" العنيفة أو المحيرة" التى تجعله يظهر "كمد البحر": انحراف الموضوع، فى خط الحدث الذى نتابعه، ولكنه انحراف بنفس القدر للرهانات، وانحراف لوجهة النظر التى من خلالها يجب - أو يمكن أن ندرك الرواية التى تابعنا سياقها. .

***الفيض* Débordement:**

ما الذى يظهر خلف هذه الإزاحة عن المركز فى النهاية؟ فعلى مستوى الشخصية تأتى الملاحظة التمهيدية "للرصيف الغربي" والتى تمثل لنا مرشدًا يكشف عن "الاهتمام الحقيقي" الموازى أو المستتر، ويكون ذلك فى "شكل تكدس لكل رغبات الإنسان ومعاناته". ولاستعادة مبدأ الإدراك فيما يتعلق بدينامية مسرحة كولتيس التى ذكرناها من قبل، وحتى لا ندع أنفسنا عرضة لإغواء ظاهرة سيكولوجية الشخصية، نلاحظ أن ما يتكشف هنا، والذى يساهم بشكل كبير فى التأثير المحيط الذى تثيره هذه النهايات، هو أن "الحافز" الذى كان فى مجرى الحدث الدرامى هو شىء آخر غير الظاهر:

فنهايات كولتيس تعمل على إظهار ما كان متخفيًا وعميقًا تحت السطح، بما يؤدى بشكل من الأشكال إلى استخلاص شىء حميمى من داخل العمل - وليس. بطبيعة الحال - ليفضى به بل ليؤكد على دوره الأساسى. وفجأة تتعقد نتيجة لذلك علاقة المتفرج بما يعرض أمامه.

لأن ذلك المتفرج قد ترك فجأة أمام وضوح الرهانات التى تزيد عما أعطى له بوضوح، ودون أى مفتاح يقدم له. ما هى فى الحقيقة "كل رغبات الإنسان

ومعاناته؟ فى الصيغة نفسها يتضح هنا أن ذلك يزيد فى كل محاولة لحصر مثل هذه الأفكار المتشابكة. ويمكننا على سبيل المثال أن نتعرف فيها على الرغبة فى الموت التى تبدو تمامًا كرابط بين تصرفات ومساعى بعض الشخصيات والتى تؤكد النهاية بتحققها (هكذا يكون الحال بالنسبة لزوكو، وبالنسبة لشارل - مما قد يفسر التأكيد بأنه يموت "راضيًا" أو راضيًا بقدر الإمكان" - بالنسبة لأبطال" فى عزلة حقول القطن".. أو أيضًا الرغبة فى القتل(٢٢)، أو الرغبات الأخرى. ولكن إذا كانت هناك وظيفة كشفية للنهاية، فليس الأمر يتعلق بكشف لمعنى قد يعقد قراءة المسرحية. فالنهاية هى مناسبة لفيض يتم الكشف من خلاله عن وجود زائد، فهناك ميل معين فى مسرحيات كولتيس لتكون محملة بشكل مستتر بأكثر من عدد معين من الأسس الخاصة بالعقدة التى يستلزمها البناء الدرامي.

ومن المؤكد أنه لا يمكن الإلمام بهذا القلق الحقيقى الكامن تحت سطح مسرحيات كولتيس أو تجزئته إلى عناصر متمايزة يمكن تحديدها بسهولة، لأنه لا يتكشف فى النهاية إلا فى شكل تكدس": فإذا كان هناك فيض أو مد، فذلك بسبب أن التحميل الضمنى لا يمكن إدراكه إلا كتراكم مضطرب وليس "مسطحًا". وربما يكون فى التحول من جانب الشكل الخاص لمسرحية "الليل فى جوف الغابات" ما يمكننا من الألمام قليلاً بما يساعد على ظهور الفيض النهائى فى المسرحيات اللاحقة. ففى هذه المسرحية تبدو الشخصية - بما يفرضه الموقف الخاص بالعرض - عارية، إذا جاز التعبير، وشكل المسرحية (يقارنه كولتيس من أجل معالجة الموضوعات بمتتالية لباخ. فهل تكون النهاية إذن خاتمة موسيقية؟ وهناك فى كل الأحوال، فى السطور الأخيرة استعادة مختصرة ومضغوطة للموتيفات الأساسية للمسرحية) تتيح رؤية مختلفة لكل "رغبات الإنسان ومعاناته

" التى تتكشف هناك، فى تراكم (ومجموعة من استعادة الحركات) فى خط مستقيم طوال المسرحية كما لو كان الليل يتكشف فى هذه الخطية التى تقلبها النهاية بشكل صارم إلى المقدمة (والتى كانت حاضرة، ولكن بشكل مستتر، طوال المسرحية) فى المسرحيات الأخرى.

ولكى نختم، فهناك فيض آخر ربما يتصل ببعض مؤثرات النهاية فى مسرحيات كولتيس. إنه عند كونراد Conrad، أحد الكتاب المفضلين لدى كولتيس، فى الفصل الثالث من "الإعصار" Typhon:

"لقد كان شيئًا مرعبًا مفاجئًا. يشبه كأسًا مملوءة بالغضب المقدس ينكسر فى البحر. كان الانفجار حول السفينة لايقاوم، مطلقًا مدًا كما لو كان حاجزًا مائيًا هائلاً قد كُسر أمامنا. وفى لحظة فقد الرجال كل اتصال فيما بينهم. هكذا كانت قدرة التفكيك للريح القوية: إنها تقطعك عن نظرائك. هزة أرضية، انزلاق التربة، انجراف ثلجى، يحملك عرضًا، كما يقال، دون انفعال خاص، فى حين تنقض عليك عاصفة عنيفة كما لو كنت عدوها اللدود، تسعى إلى اجتثاث ساقيك، تستولى على روحك وتبدد شجاعتك"(٢٣)

هوامش

(١) إننا نحاول فى الغالب أن نبين لك معنى الأشياء التى نرويها لك، ولكن الأشياء نفسها نرويها بطريقة سيئة على الرغم من أننى أظن أن دور المؤلفين والمخرجين ينحصر فى القدرة على روايتها بطريقة جيدة (برنار- مارى كولتيس "كوخ فى الغرب" فى روبيرتوزوكو. باريس، ١٩٩٤، ص١٢٢.

(٢) إن تبادل الكلمات ليس له فائدة الا فى كسب الوقت قبل تبادل اللكمات، لأنه ما من أحد يحب أن يتلقى لكمات، وكل الناس يحبون أن يكسبوا الوقت، فى نص "إذا قابل الكلب قطًا "، باريس، ١٩٩١، ص١٢٢-١٢٣

(٣) يمكننا أيضًا أن نذكر نهاية "الميراث" الغارقة فى الضوء البعيد للمنزل المحترق .....

(٤) (مسرح أوديون/ مهرجان الخريف فى باريس) ١٥ نوفمبر ١٩٩٥ - ١٤ يناير ١٩٩٦ (بالإضافة إلى جولة عالمية)

(٥) انظر على وجه الخصوص "فرانسوا رينيو "مقطع من كولتيس"، باريس، ١٩٩٠ ص ٣٢٠- ٣٣٤

(٦) مارس ١٩٨٣، ورد فى "بدائل المسرح"، عدد ٣٥-٣٦، ص ١١٩

(٧) اعيدت فى "جانب من حياتى". مقابلات، (١٩٨٣-١٩٨٩)، باريس ، ١٩٩٩ ص١١٥

(٨) انظر "كوخ فى الغرب" فى "روبيرتو زوكو"، مرجع سابق، ص١١٣

(٩) لنلاحظ أن "فرانسو بوچارديو" يكشف عن مبدأ مشابه تمامًا للتحول الجمالى إلى مسرحية من تجربة للقراءة وتلقى لعمل أدبى محدد، فى المسرحيات الأولى لكولتيس التى هى اقتباسات لنصوص أدبية.

(١٠) "تجرى "كلير" فى ملاحقة "مونيك" وتلحق بها فى النهاية"، فى "من أجل إخراج الرصيف الغربى"، ملحق "بالرصيف الغربى" باريس، ١٩٩٦، ص ١٠٧

(١١) مرجع سابق

(١٢) "كوخ فى الغرب"، مرجع سابق، ص ١١٧

(١٣) مرجع سابق

(١٤) ربما يكون الأمر هنا كالمشهد الأول من "روبيرتو زوكو"، تمثيل ساخر كبداية "هاملت".

(١٥) يعود "إدوارد" للظهور فى المشهد التالى - لكى يطير ويتبين أن ماتيو لم يمت وإن كان وجوده على خشبة المسرح قد انتهى.

(١٦) "كوخ فى الغرب"، مرجع سابق، ص ١١٤ - ١١٥

(١٧) لسنا فى حاجة لكى نقرر أننا، مع عمل كولتيس. لسنا بصدد مسرح ملحمى.

(١٨) فى هذا الموضوع، يمكننا إعادة التساؤل عن اللقطة المكبرة" فى الإرشادات النهائية من "صراع الزنجى والكلاب"، لرأس "كال" المنفجرة.

(١٩) "إن الدوافع التى حفزتنى لكتابة هذه المسرحية كانت عديدة حتى أنها انتهت بصعوبة كتابتها. "كوخ فى الغرب" مرجع سابق. صـ١١٣-١١٤

(٢٠) "فى عزلة حقول القطن"، باريس ، ١٩٨٦، ص١٣، ١٧ - ١٨

(٢١) رسالة لكولتيس مؤرخة فى ٧ أبريل ١٩٧٠ إلى "أوبير چينيو" منشورة فى "سيكانس" عدد (٢) مجلة المسرح القومى فى ستراسبورج وتؤكد هذا المفهوم.

(٢٢) بالمعنى الذى يحـدده "رولان بارت". قـارن "آن - فـرانسـوا بنهـامـو" "تسع مـلاحظات عن أعـمـال بـرنار- مـارى كـولتـيس" في"جـريدة المسـرح القـومى البلچيكى" رؤية جديدة مطبوعة فى برنامج "فى عزلة حقول القطن". إخراج "باتريس شيرو"، "مسرح أوديون الأوربى"، موسم ١٩٩٥ -١٩٩٦

(٢٣) ترجمة "مارك بوريه"، ج ف. فلاماريون، ص ٧٤-٧٥

فرانسوا بوچارديو*

من "طفولة" ماكسيم جوركى إلى "مرارات: برنار-مارى كولتيس ممارسة التحويل الجمالى:

لماذا اختيار "مرارات" لصياغة السؤال، وربما من زاوية مختلفة، عن أدبية الكتابة المسرحية عند برنار- مارى كولتيس؟ لأنه فيما وراء الأشكال الروائية والمسرحية التى نحاول أن نختارها، يحدد هذا الاقتباس المنطق الجمالى للرابطة التى أقامها كوليتس بشكل عفوى، مرورًا من وضع قارىء الرواية إلى وضع الكاتب المسرحى المبتدىء، أو بشكل أكثر تحديدًا، المزج بين قابليته للتأثر بالكتابة الروائية وجهده الإبداعى الذى تطلب منه إعادة التكوين الشكلى لعمل جوركى. هذا باختصار ما أقصده "بممارسة التحويل الجمالى". ولكن. من وجهة نظر أكثر تجريبية - والتى هى أيضًا وجهة نظر البحث الذى نقوم به معًا - فإنه بإمكاننا أن نفسر هذا الاختيار، مع ملاحظة أنه من كل محاولات الكتابة الدرامية التى احصيت قبل ١٩٧٤، فإن "مرارات". هى الوحيدة التى بين كولتيس دوافعه واتجاهاته بشأنها بوضوح.

والحقيقة أنه يعلق على عمله، قبل وبعد إخراجه، فى رسالتين موجهتين إلى "أوبيرچينيو Hubert Gignoux فى يناير وأبريل ١٩٧٠. وسوف تكون هاتان الرسالتان ضروريتان فى عملنا لأن محتواهما يبينان بوضوح مولد وعى خلاق،

---

* مسجل فى جامعة باريس ٣، قسم الدراسات المسرحية لنيل شهادة فى الدراسات العليا. ويشرف على أعماله "چان - بيير سارازاك"، وهى تتناول "الفراغ الميتافيزيقى لقاء فى أعمال برنار-مارى كولتيس".

صافى الذهن، والذى يمكننا أيضًا بأن نصفه بأنه فعال، مسترشدين بطريقة "باختين" Bakhtine التى عرفها فى كتــابه "جمالـــيات الإبداع الشفاهي"(١) : Esthétique de la création verbale

"إن المؤلف هوالمصدر الوحيد للطاقة المنتجة للأشكال، والتى لا تتمثل فى وعى سيكولوچى، بل تترسخ فى منتج ثقافى دال، فرد الفعل النشط للمؤلف يتضح فى البناء الذى يستلزمه، برؤية فعالة للبطل منظورًا إليه ككل، وفى بناء صورته، وفى إيقاع تطوره ظهوره"

هكذا نلح على أن كتابته قد تطورت بقدر ما واجه كولتيس الإعداد السينوغرافى للشخصيات، وعمل ممثليه، والتشكيل النصى، وتصميم الرقصات، والتصميم الصوتى لتدخلاتهم، من غير إدراك لرواية جوركى، وإدراك غايته الجمالية من منظور اقتباسه الذى تحقق بصورة أقل، خلال هذه الشهور الأربعة. إن مسلكه كمبدع يتبع بدقة خطوات منهج، بقدر ما يجعل من عدم الإدراك ضمانة للإبداع الفنى الرائد حقيقة. فى رسالة بتاريخ ١٤ يناير، يؤكد أنه بوضع نفسه فى تجربة الكتابة الدرامية حتى قبل أن يكمل تعليمه فى .T.N.S يمكن أن يمثل فرصة بالنسبة لمستقبل عمله الفنى:

"إن الانتظار الطويل المحير للحظة التى استطيع فيها تعلم مهنة المسرح، حملت إلىّ أملاً مفاجئًا فى إخراج لم أكن لاستطيع أن أقوم به بعد تكوين مهنى، أريد أن أقول إننى باقتناعى العميق أن "مسرح جاهل" (واسمح لى أن أفضل هذه الكلمة على هاوٍ) يمكن أن يبلغ الإتقان بسبب جهله، أريد أن أخوض تجربة

التطور بواسطة عناصر تقنية غير تجريبية للعرض، مستخدمًا بالتحديد عدم تجريبيته لأهداف مسرحية".(٢)

وكما يعرفه اليوم ستانيسلاس نورديه Stanislas Nordey، فإن الجهل يمكن أن يكون الوسيلة الوحيدة للأخذ عن بعد بأفكار مسبقة جمالية سرعان ما تترسخ لتترك مكانًا للملاحظة اليقظة والفعالة للنصوص والتجارب التى تتم خلال البروفات. فى العدد ٢٦ من مجلة "علم الجمال" Revue d'Esthétique "يصرح ل" ج.ب . هان" J.-p Han فى ١٩٩٤: "من الوجهة الفنية والجمالية فإننى أعرض أشياءًا هى فى داخلى ولكنها هنا بالمصادفة: إنها لا ترتبط بأى حركة، ولا أى طريقة، إنها هنا هكذا، إننى لا أملك بيانًا جماليًا".

إننا بقراءة النسخة المكتملة من اقتباسه لمسرحية "مرارات" نقرر أن الجهل الذى يتحدث عنه كولتيس لا ينطبق فقط على المهارات التقنية لمدير المسرح أوعلى خبرة الممثلين أو المخرج بل بنفس القدر على "التقاليد الروائية والدرامية". وكولتيس لا يفهم الاقتباس إلا من الزاوية الإدراكية لإعادة التشكيل الجمالى الناتج عن تغييره للتقنيات الروائية وتشكيل الفراغ. وكذلك باستثناء توجهات هذه العملية (وليس التقنيات المحددة لإخراجه) فإننا نوجه انتباهنا لكى نحدد أى شكل من الخبرة المروية فى "طفولة ماكسيم جوركى" أراد كولتيس أن ينقله فى مسرحية "مرارات".

حدود موقع آليكسيس:

لكى نفهم كيف تطورت الأساسات الجمالية الأولى لكتابة درامية مازالت متأرجحة، فإننا نقترح أن نقوم أولاً بالتذكر ثم تفسير الإرشادات التى أوردها

برنار-مارى كولتيس فى مقدمة توضيحية للبناء الدرامى والنظام التجريبى فى أول تجربة للإخراج المسرحى":

"تجربة للإخراج المسرحى ، لعنصر مؤثر من ناحية، وعنصر متأثر من ناحية أخرى؛ العنصر المؤثر هو الشخصيات فى قلب مواقف ، والعنصر المتأثر هو "أليكسيس". وماذكر هنا ليس فى الحقيقة إلا جزءًا من العرض، والجزء الآخر يتشكل بحضور الشاهد أليكسيس. ومن خلاله، المشاهدين الشهود.

يبقى المشاهدون، دقيقة بعد دقيقة، بجانب أليكسيس حتى اللحظة الأخيرة التى يواجههم فيها ويتحداهم - أو يعرض عليهم الاختيار البسيط - للانضمام إلى عنصر أو آخر.

إن ذلك منقول من الخبرة التى رواها جوركى فى "الطفولة"(٣)

إن قراءة "الطفولة" تجعلنا على الفور نشارك فى "الخبرة التى رواها جوركى": فالطفل "أليكسيس بيشكوف" بتعرضه للعنف اليومى فى وسطه العائلى، يتحول إلى شاهد عاجز. ومن الناحية المنطقية فقد جعل كولتيس منه عنصرًا متأثرًا ، أى قضية التلقى التى لا يمكنها الإفلات من "الضجيج والغضب" فى مأساة طفولية. وجوركى يقدم شهادة مباشرة عن الطبيعة الصادمة لهذه التجربة. موضحًا من خلال سرده، عنف الصدمة المرئية والسمعية التى تميزها: "كالعادة ، فى هذه اللحظات من التوتر البالغ، كنت أشعر أن عيونًا وآذانًا تحيط بكل جسدى، وكان صدرى ينتفخ بشكل غريب، وكانت تتملكنى رغبة فى الصياح(٤)

ولكى يحقق مشروعه وفق الهدف الذى حدده، فإن كولتيس يضحى بالبعد الشخصى للسيرة الذاتية لصالح التأثير الوقائعى لردود الفعل الإدراكية للراوية.

وردود الفعل هذه تتضح فى العنوان الذى يحمله الاقتباس المسرحى "المرارات"، وربما يشير إلى لقب "مر" Amer -جوركى بالروسية - الذى يحمله أبو "أليكسيس بيشكوف"- وجوركى (الذى كان اسمه الأصلى أليكسيس بيشكوف) اتخذه كاسم شهرة، بعد أن تخلى عن اسمه الأصلى، وتم استبداله باسم أخيه الأصغر "ماكسيم" الذى مات بعد قليل من مولده فى نفس اليوم الذى شهد دفن أبيهما. وفى حين أن الأول أصيب بوباء الكوليرا الذى تسبب فى موته، فإن الطفل جوركى الذى حمل العدوى إلى مسكن الأسرة، فقد كان الوحيد المنحدر من هذه السلالة، الذى أفلت من المرض. هذه الحكاية تتحدد بشكل مطلق فى التوجهات الوجودية لحياة "ماكسيم جوركى"، وتشكل بالنسبة لمؤلف رواية "الطفولة" وكذلك بالنسبة لمؤلف النسخة المسرحية، مشهدًا افتتاحيًا سبق الإشارة إليه كذلك يحق لنا أن نعتقد بأن عملية السيرة الذاتية أجبرت جوركى على أن يعود ثانية إلى تسجيل اسمه الأصلى ليطرح بحدة مسألة وضعه فى الهوية الجماعية لأصوله العائلية. فبدءًا من الفصل الثانى يستدعى ظاهرة ازدواج وعيه السردى: "أتذكر اليوم هذه الحياة كحكاية مريرة يحكيها بمهارة جنى لطيف ولكن بصراحة لا ترحم"(٥).

وفى منتصف الطريق بين الصفة المميزة للفردية والصفة الجماعية للروح المتحكمة المسيطرة على مصيرها فإن "الجنى" المشار إليه هو، بشكل من الأشكال، الجانب القاهر لشخصية الآخر الذى ، فيما وراء الميراث العائلى(٦)

حث جوركى على إعادة التشكيل - فى عناصر المادة المكونة لذكريات طفولته" - للصورة المخلصة للقرين الروائى. من أجل ذلك حفظ كولتيس لأليكسيس مكانه الحدودى الذى فرض عليه فى "الطفولة"، حيث كان ممثلاً لدراما عائلية، وكذلك وعيًا مدركًا وسوف يجسد هناك، من الآن فصاعدًا، وجودًا مسرحيًا "خالصًا"(٧) بعيدًا بقدر كبير عن الحدث الدرامى لكى يغير مجراه، وقريبًا منه، بقدر كبير، لكى يختلط مع الخمول المفروض على المشاهدين. إنه إشارة إلى "مكان بينى"، يقدم مشاركة فى مسألة الأصول لاستعادة الصيغة المستخدمة من قبل "دانييل سيبونى Daniel Sibony فى مقالته: "بين بين" الأصل المشترك"(٨). وفى رسالة بتاريخ ١٤ يناير ١٩٧٠ يكتب كولتيس إلى هـ.جينوH.Gignoux موضحًا موضوعه: "إن وضعه كشرطة فاصلة بين العرض والجمهور فإن شخصية أليكسيس بتمثيلها الحر وفرديتها العميقة ليست فى الحقيقة إلا ممثلاً إضافيًا ولكنه بقابليته للتأثر من الخارج، يحفز قابلية العناصر الأخرى للجمهور".

أليكسيس إذن يقف على التماس بين مكانين وشكلين جماليين: أحدهما يتصل بالإبداع الروائى، والآخر يتصل بالمشهد المسرحى . فهو يشغل -كهمزة وصل- المكان الذى تعبر منه النظرات لعرض درامى مزدوج، متأرجح. فى هذا الاقتباس، بين منطق الشخصية المرجعية(٩) (ممثل ذو خبرة) ومبدأ تجسدها الحتمى بالنسبة لمسرح لا يستغنى عن الممثلين. إن تموضعه إذن ليس متعارضًا مع الطبيعة الحية للوقائعية الدرامية التى تتضح من قراءة "الطفولة"، فهذه فى الواقع تفيد من عملية الوصف المؤثر وهيمنة وجهة نظره السردية لإحتواء إغواء الشهادة الحميمية بالضرورة عندما يتعلق الأمر بالسيرة الذاتية.

ويرفض كولتيس أن يدخل هذه الشخصية المحظوظة فى المجال الدرامى. فهو يقول فى البرنامج أن وجهها يجب أن يظل جامدًا، حتى ولو كان جسدها مرغمًا على الحركة. وعندما يفقد الممثل الذى يشكل وجود أليكسيس فى مسرحية "مرارات"صوته فإنه لا يمتلك إلا مجموعة من الملامح، وحدة النظرة، لمتابعة المجرى الدرامى للأحداث المعروضة، وعلى الرغم من كونه مثل الجمهور شاهد عيان للدراما إلا إن تيقظه البّالغ وذلك على خلاف التيقظ المفترض للجمهور تسلط عليه أضواء الكشافات وكما يشير الجمع المثبت فى العنوان فإن تركيز نظرته يستخدم ليس فقط فى الجذب - بل أيضًا فى تأمل التأثير العاطفى للأشياء المحسوسة. وفى الرسالة التى أشرنا إليها سابقًا يضيف كولتيس:

"دون أن التزم حرفيًا. سعيت إلى أن انقل هذه السلسلة من الصدمات، واضعًا المتفرج فى موضع الطفل، فى انتظار نفس القابلية للتلقى وللانفعال. لقد سعيت بوسائل غير تقليدية ولكنها أيضًا فعالة بقدر الإمكان، لوضع الأفراد فى مواجهة نفس القلق، ونفس عدم الإدراك، ونفس الدهشة، مثل الطفل جوركى راجيًا بذلك أن اقودهم إلى الانفجار النهائى الحتمى.)

من *التقمص الوجدانى إلى البناء الجمالى*:

وبنفس الطريقة السردية "للطفولة" التى تحدد الخبرة الإدراكية من قراءتها، فإن نظام اقتباسها المسرحى يجب أن يحفز" الالتزام الإدراكى العفوى"(١٠) للمشاهدين . يستعيد كولتيس إذن من جانبه أفكارًا جمالية مسبقة عن هذا البناء جاعلاً من أليكسيس نقطة الارتكاز فى التلاقى الممكن بين استغراق القارىء فى السيرة الذاتية، وأستغراق المشاهدين فى العرض المقتبس مسرحيًا -

إن هذا المكان فى مركز أعلى كرقيب يدرك ما ينشأ داخليًا من تغيرات بفعل القوى الباطنة فى توازن بين الدفع الدرامى "لعنصر مؤثر" وعجز النظرات المتأثرة"، هو، بشكل من الأشكال، المركز البصرى" لظاهرة الإدراك"(١١) حيث يمكن لرؤى متعددة ومن مستويات مختلفة، أن تتلاقى: رد فعل مرئى انطباعى لكولتيس/ القارىء ينطوى على رؤية اسقاطية لنفس كوليتس/ الكاتب المسرحى.

إن المكان الاستراتيجى المخصص لأليكسيس فى المونتاج الدرامى للعرض يشهد على الإرادة الصلبة لبرنار- مارى كولتيس لإخضاعه لمنطق البناء الجمالى. ومن ثم يمكننا اعتبار أنه يتطور وفق خطة إبداعية فى زمنين متوازيين: "الالتزام الإدراكى العفوى" للقارىء، مستخدمًا التأثير العاطفى لردود أفعاله الحادة وخاصة فى الاحتفاظ ببعض الوقائع أوالصور من الحكاية الأصلية؛- و"الالتزام التأملى التجريبى" للكاتب/ المخرج الذى يعيد بناء ظروف خبرات عديدة متداخلة بواسطة مصادره التعبيرية الخاصة.

إذن فهذا الاقتباس المسرحى ليس مجرد نقل بسيط مركز لسيرة ذاتية (تيماتها الأساسية، وبنائها السردى) إلى عمل درامي. بل العكس، فكولتيس يستخدم البعد التسجيلى لأشكالها الجمالية، لكى يقنن بطريقة سيميولوچية العلاقات الممكنه لمصادرها التعبيرية، فمنهجه الإبداعى هو إنتاج جمالى متكامل كما يعرضه "مارتان سيل" Martin Seel فى مقالته "فن التجزئة . مفهوم العقلنة الجمالية "(١٢) L'art de diviser, le concept de rationolité esthétique موضحًا مسعاه وغايته.

"إن المنتج الجمالى يفترض مسبقًا ويعمل على تحديد الخبرة الإدراكية، وعلى العكس من ذلك، ليس بالضرورة أن تفترض الخبرة الإدراكية مسبقًا أو تعمل على

تحديد خبرة موضوعية ولكنها تفترض الأشياء والموضوعات التى تعالجها بصورة جمالية متعلقة بالموضوع (...) والإدراك الجمالى أى إدراك دلالات الأشياء الجمالية يتحقق بين قطبى الارتباط الإدراكى المعنوى التلقائى والارتباط التأملى التجريبى: ومن التوتر القائم بينها تتفجر طاقات التجربة الجمالية"

إن الاهمية التى يعلقها كولتيس على شهادة "چوركى" "كموضوع جمالى" "يفترض مسبقًا ويعمل على تحديد" الحركة المتأثرة بالتقمص الوجدانى المحتمل(١٣) واضعًا الكاتب/ المخرج فى علاقة للإدراك الحالى لوعيه كبالغ فى الثانية والعشرين، مازال يتعذب بآلام طفولته.

ويقدم العمل الروائى "الطفولة" فى هذه الحالة، خلفية للتجربة الذاتية الأولى والتى يتم إعادة تقديمها على المسرح، على مستوى تأملى للارتباط حيث يسعى المؤلف المسرحى إلى إعادة التشكيل الجمالى لما لمسه بعمق فى العمل الأساسى.

هكذا يعطى كولتيس لنفسه الحرية ليطبع دراما رؤى الطفل جوركى بذاتية ذات دفع خلاق يصفها "باختين" "بالتقمص الوجدانى" فى صفحة ٩٦ من كتابه "جمالية الإبداع الشفاهى".

ومثل "باختين" فإن كولتيس فى بداياته لا يؤمن بمزايا الأسطورة الدرامية، والتى طبقًا لتقاليد نوعها، تعلى دائمًا من شأن القواعد السردية فى بنائها المكتوب. وأليكسيس من وجهة نظره لا يهتم إلا بالتمكن من مشاركة المشاهد فى رؤية خبرة جمالية، ولا يتردد الكاتب الروسى فى الحديث عن "إبداع مشترك(١٤) للشىء المنظور ويضعه بالتحديد فى مفترق بين واقعين معاشين، ووعى هذين

الأخيرين. ولذلك فإن كثيرًا من المؤشرات فى هذه المسرحية الأولى تحثنا على التفكير بأن كولتيس وجد فى "طفولة" عنصرًا "للاستكشاف الإدراكى"، والذى يمكن، هو وحده، أن يشكل البرهان الأساسى لإعادة إبداعه الجمالى. وسوف نرى بشكل أكثر تحديدًا كيف يتم الانتقال من شكل جمالى إلى شكل آخر.

تنفيذ الموت مسرحيا: La mise en acte de la mort

لنلاحظ على سبيل المثال الطريقة التى ينقل بها كولتيس فصل انتحار الأب "بيوتر" وهو شخصية مسنة جاء وصفها فى صفحة ٢٠١ من "طفولة" بوصفه مراهق يتخفى فى هيئة عجوز. لكى يتسلى والمشهد الذى يتم فيه موته، المستتر فى رواية جوركى، يتيح للكاتب المسرحى فرصة لتخيل إخراجه فى شكل مناجاة تفصلها ردود فعل غير شفوية (ابتسامة - ضحك - تكشيرة- حركة - صمت). وبسبب قلقه من التأثير الذى سيحدثه على بقية العائلة، فإن "بيوتر" يختار مكانًا مأمونًا، لكى يستعيد فى اللحظة التى تسبق انتحاره ، وضعه كجنين:

"(يحاول أن يتذكر) واقفًا، جالسًا؟ جالسًا بالطبع، فذلك أكثر راحة.

(...) ماذا يبقى أيضًا؟ آه، نعم: يثنى ساقيه، لكى يبدو أكثر صغرًا.

(يضحك). طفل... علىّ أن أبدو كطفل" (المرارات، اللوحة الحادية عشرة) يستبعد كولتيس من نسخته الرؤية الواقعية للتشويه الجسدى الذى يسببه قطع الشريان، حتى لا يعيد تشكيل سوى الصورة الانطباعية عن الإدراك الطفولى للموت:

"ذراعه اليسرى، ملقاة على جانب، تختفى فى الثلج، الذى يذوب تحت الجثة التى تغوص بعمق، والجسد الصغير لسائق العربة، على مقعده الطرى، يشبه

كثيرًا جسد طفل،. على يمينه هناك رسم أحمر غريب يشبه طائر، وعلى يساره كان الثلج نقيًا ناصع البياض. يخطف الأبصار" (طفولة. ص٢٢٧).

"حسنًا، اعتقد أن كل شيء جاهز. لكن الصعوبة هى الجرح فى اليمين دون أن يترك أثرًا فى هذا الجانب، ليكن كل شىء فى اليسار. (يضحك) فى اليسار... ستكون المفاجأة تامة، يجب أن يتم ذلك بإتقان. حسنًا، والآن، هيا . لكن دون ضجيج أو صراخ. (فترة زمنية). أشجار التوت لم تمس وهذا هو المهم (فترة زمنية) دون صراخ ودون ضجيج، سأفعل ذلك.

(تنطفأ الأضواء) (المرارات، اللوحة الحادية عشرة).

ولا يعتزم "بيوتر" الاختفاء إلا بالتشكيل - بواسطة جسده وبخط الدم المتوقع، للصورة النهائية لظهوره بعد الموت، الذى اعطته الطبيعة للآخرين، بينما منعته عنه.

ربما يسعى فى هذا التحول المقصود نحوالموت، ليتصل ثانية بالتجربة الدائمة لدخوله فى الحياة لكى يوازن السلبية الأصلية (أو التصنع) التى تجبره على الحياة وعلى تحمل أعبائها. وبالطبيعة النهائية لوضعه قبل الميلاد فإن "بيوتر" يتقبل أكثر مما يعارض إرغامه على الميلاد والحرية فى الموت عند الأجل. فهو يخلط، لسبب غامض عن بادرته الأولى فى الحياة، وضوح هذه الحركة النهائية التى تتم فى العلن. والصورة الناجمة عن تحقق انتحاره، فى هذه النسخة أو تلك، هى حدث، بالتعريف فوق الوجودى، لأنه يفسح مكانًا لظاهرة غير متوقعة لانطباع أصلى (بالمعنى الفوتوغرافى لكلمة "مطبوع" الذى اختاره كولتيس". وإذا

كانت فى رواية جوركى لا تظهر إلا بإعادة الطفولة لمظهر "بيوتر" الساكن، فأنها فى "مرارات" تأخذ شكل التداخل الدرامى الذى يقلب الوضع الأساسى للمشاهد السردية، ويؤكد على الطبيعة الوجودية(١٥) لعلاقة تحافظ عليها الشخصيتان الثانويتان (فى الرواية) فى مواجهة الحياة.

إن ارتباط اللوحتين ١١، ١٢ يكشف لنا أن الانطباع الأصلى لا يمكن أن يتكشف إلا فى توافق الرغبة فى الموت (موت "بيوتر") والاختفاء فى النهاية غير المتوقعه لموت معلن (موت كاشيرين الذى فى انتظار مجيئه، يبدو وكأنه يحث بشكل أو بآخر، وعن قصد، تضحية "تزيجانوك").

والحقيقة إنه فى هذا المشهد من "مرارات" (المستوحى تمامًا من الفصل الثانى من "طفولة") يقوم كولتيس بوضع فى اثنتين من المساحات الثلاث المختلفة للفراغ المسرحى، من ناحية الزوجان العجوزان المرتبطان بابنتهما "فارفارا"، ومن الناحية الأخرى ابنهما بالتبنى "تزيجانوك" الذى التقطته العجوز لحظة ميلاده. وهناك إرشادات مسرحية تشير إلى أن هذا الابن "يمثل وهو فى وضع القرفصاء بحركات وملامح طفل "بينما تحيط الشخصيات الثلاث الأخرى بجثة "بيوتر" "يتمتمون (كل على حدة) بتراتيل الموتى". وكلما جرى المشهد باحتجاب الحضور الجسدى والشفاهى للمبتدىء، تخف المعارضة للرحيل المميز بقوة بين الدينامية الشفاهيه والحركية الجذلة لتزيجانوك، والخمول المخيب للآمال للكلام المرتل بواسطة الوسط العائلى الصغير لكاشيرين.

ولكن المثير هو ملاحظة أن كولتيس لم يبق على أى حدث محدد يوضح بجلاء ظروف موت المبتدئ. فقراءة حكايته فى "طفولة" تخبرنا أنه سحق تحت ثقل

"صليب كبير من خشب البلوط" وأن الإبنين الشرعيين من ذرية "كاشيرين" جعلاه يحمله لكى يجعلا الجريمة المتعمدة تبدو وكأنها موت فى حادث. وفى "مرارات" لم تعد التضحية بهذا الابن المتبنى مرتبطة مباشرة بأصوله، ومن التناقض أن الغياب المادى للصليب كأداة ملموسة أدت إلى الموت، هو الذى يبدو بوضوح كرمز مسيحى فى مثل هذا السياق. والحقيقة إن تجربة المعاناة الجسدية تخضع هنا لمراحل (وفقًا لترتيب الإرشادات المسرحية) ويتم الدلالة عليها على المسرح بواسطة التمثيل الصوتى والجسدى للممثل الذى يجسد شخصية "تزيجانوك":

"(واقفًا الآن، كما لو كانت كتفاه تنوءان تحت حمل ثقيل، ولكنه يواصل) (...)

(الحمل يزداد ثقلا، وهو واقف، ساقاه متباعدتان، ثم يلهث) (...)

(يبدأ فى الإنحناء. بجهد) (...)

(مجهد تمامًا) (....)

(أكثر ثقلاً دائمًا) (...)

ومع أنه فى البداية كان منفصلاً عن الظهور المسرحى لتزيجانوك (منعزلاً فى المساحة E من المسرح) فإن التطور الدرامى للموت يتم تنفيذه هنا صوتيًا من خلال تغييب كلام الثلاثى كاشيرين (الذى يتم النطق به فى المساحة C المجاورة للمساحة E):

"**فارفارا:** إننى اسقط، اسقط، اسقط.

(...)

عجوز: إننى اسقط

(...)

عجوزة: إننى اسقط

(...)

عجوزة: إننى أتألم

تزيجانوك (مجهدًا): ليس الوقت هو ما ينقصنى، كلا، إننى أملك الوقت.

(...)

عجوز: إننى أموت.

تزيجانوك: ... فيما بعد.

فارفارا: إننى أموت

تزيجانوك: (يتغير وجهه): فيما بعد.

عجوزة: إننا نموت ببطء.

تزيجانوك: فيما بعد، فيما بعد، فيمابعد.

وكما هو الحال فى اللوحة السابقة، لا يمثل فعل الموت بتجربة معزولة، ومن المدهش أن نقرر أن ظاهرة الموت التى تم تنظيمها ووصفها على المسرح هنا، تتصل بشكل أو بآخر بما وصفه "هايدجر" Heidegger فى مقالته "الوجود

والزمن[١٦] Sein und Zeit . ففى المساحة C من الفراغ المسرحى، تتضح هذه الظاهرة فى الكلام المتكلف للحضور نصف الميت المتداخل فى اجماع ثابت لعبارة "إننا نموت " والتى يعرفها "هايدجر" بـ "نحن أنفسنا" على "ذات هناك" بالنسبة للموت. ولكن كولتيس يلح على تصرف "تزيجانوك" والذى على الرغم من إرهاقه الجسدى يستدعى الحياة بعزم عن طريق الإسقاط على مدتها.

إن هذا الإخراج المتكرر للموت يؤدى إذن إلى تناقض ملحوظ: فعندما يمنع الوعى بالنهاية آل كاشيرين من أن يكونوا سعداء، فإن الاحتضار الظاهر لتزيجانوك لا يكفى ليشكل له الحدث الكامل لموته ألم يشر "بيوتر" مقدمًا إلى أن الكلية الثابتة للحياة لا يمكن الاعتداد بها إلا باستباق نهايتها؟ أن يتم الوعى بالموت أو لا يتم، فهو لا يظهر قط إلا فى توافق الأضداد: ذكريات الطفولة فى العبور إلى الموت، حتى رد الفعل النهائى للوضع الجنينى.

لنلاحظ كذلك أن "برنار-مارى كولتيس" يستخلص أيضًا من قراءته "للطفولة" حدثين يربطان بشكل وثيق الموت بفعل الميلاد، وبفعل التضحية بالحياة. فى المشهد الافتتاحى لـ "مرارات" تلد ڤارڤارا وسط آلام تأبين زوجها، الذى تم دفنه بمجرد أن وضعت المرأة الشابة وليدها:

ڤارڤارا: ماكسيم. زوجى، لحمي، بطني، إن لك قطعتين من البرونز فى مكان العينين، أصابعك مطبقة وجامدة، وأنت تضحك، تضحك، آه، البطن، ماكسيم..."

وبمجرد أن يعلن عن موت الزوج، فى الرواية، يعود للظهور فى اللوحة السابعة لكى يعلق على مشهد جديد للولادة (دون ذكر المرأة المعنية) عقب الضجة التى

أثارها الإعلان عن حريق فى مسكن العجوز "كاشيرين". فاستعادة هذا النظام الأساسى خلط بالأحداث المتبقية من الرواية الأصلية تعليقًا إضافيًا منفصلاً بوضوح فى قيمته التعبيرية بما أن الكلام المسند إلى هذه الشخصية الأكثر طيفية من غيرها لا يظهر قط فى عمل جوركى:

"ماكسيم: طفل يخرج للدنيا، الدنيا. طفل، طفل... ما الأهمية؟"

ويبدو أن كولتيس كان مندفعًا بدرجة كبيرة من الخيال إلى سرد الحدث الدرامى "لمرارات" لكى يربط بسلسلة الصور التى تسيطر على وعيه الإبداعى، نظرية ردود الأفعال "الانفعالية - الإرادية" الخاصة به(١٧).

وقد صرحت لي(١٨) "مادلين كومبارو" "Madeleine Comparot" الصديقة المفضلة لبرنار - مارى كولتيس بأنه كثيرًا ما كان يقول لها بأن "إخراج طفل إلى الدنيا وقتله هو تقريبًا نفس الشىء". كان يتساءل فى فترة محاولاته الدرامية الأولى: "إرغام طفل على الحياة أو حرمانه من الحياة، ما الفرق؟". وكتب لها ذات يوم هذه التوصية: "عليك أن تأخذى الحياة على محمل الجد". فهذه العبارات بطبيعة الحال لا تعبر عن شىء يمكن تفسيره بمعنى واحد. وهذه العبارات بالنسبة "لمادلين كومبارو" تعبر عن المعاناة التاريخية التى طبعت حياة كولتيس بشغف معين بالخطر. ومن منظور مسيرته الوجودية يبدو هذا التفسير مستندًا حتى وإن بدا غير كافٍ لتبرير الاتجاه الذى اتخذته كتابته. ودون حسم هذه النقطة فإننا نريد فقط أن نؤكد على الالتزام الجمالى لعمل يبرز فى قلب إبداعه. وهو موضوع التوحد بفعل الميلاد وفعل الموت. هل هى مصادفة أن تظهر هذه الفكرة الأساسية بنفس الوضوح فى آخر مسرحياته "روبيرتو زوكو"؟

اتصال الوجدان الإبداعي:

ولا تفلت أعمال كولتيس من هذه الأشكالية لأنها تضفى على الشخصية وضعًا غير مألوف، يختلف بعض الشىء بالنسبة لوحدة واستقلال عرضه المعتاد على المسرح. وسوف نرى فى الحقيقة أن إبداعه يستند على مسلمة ظاهراتية تعتمد على المولد فى مواجهة الآخر، وهذا ما يعبر عنه "باختين" مرة أخرى بصراحة:

"أنا" دائمًا مع نفسى، ليست هناك حياة بدونى. وكل قيمتها الانفعالية - الإرادية ليست ممكنة إلا من خلال العلاقة بالآخر، فهى تعطى لحياته وزنًا واقعيًا خاصًا لا تملكة حياتى. (...) فى حياتى تولد كائنات تمضى وتموت، وحياتها/ موتها هو فى الغالب الحدث الذى يحدد محتواها (الذى يشكل الجوهر الروائى فى الأدب العالمى). هذه الواقعية الدالة لا تتفق مع حياتى الخاصة: حياتى، هى التى تحتوى، فى الزمن، على وجود الآخر"(١٩)

لنعد لحظة إلى الاسم الأول لماكسيم فى "مرارات". هذه الشخصية الشبحية تظهر فيها كذاكرة ثلاثية، كسلالة اصيبت بلعنة الموت.

لنتذكر أن جوركى قد أخذ الاسم المشترك عن أبيه وأخيه لكى يُبقي، بالكتابة، ترسيخ الجذور الأبوية لأصوله، ولكى يسجل أيضًا الميراث البيولوجى لسلالته. والحالة هذه، فإن "أوبير جوان" Hubert Juin كاتب المقدمة لطبعة "الطفولة" التى نتخذها كمرجع، يكتب: "ابنه أيضًا ويدعى ماكسيم مات فى ١٩٣٥ بمرض الالتهاب الرئوى. وماكسيم جوركى الكاتب نفسه قضى نحبه أيضًا من جراء

الالتهاب الرئوى فى ١٨ يونيه ١٩٣٦". ثم يورد معلومات عن جوركى خاصة بالإعداد لكتاب "الطفولة" وأحاديث هاجسية مضطربة عن مصير هذا الكاتب الذى قضى عليه الا يعيش ألا من خلال الشهادة التاريخية على التزامه الأدبى:

"فى عام ١٨٦٨، وفى السادس عشر من شهر مارس، فى الساعة الثانية بعد منتصف الليل، وتبعًا لإيثار الطبيعة ومزاحها السخيف، ولكى يكتمل العبث الذى ارتكبته فى فترات مختلفة، جعلتنى الطبيعة أُولد.

وعلى الرغم من أهمية هذا الحدث، فإننى لا أحمل عنه أى ذكرى شخصية، ولكن جدتى أخبرتنى بأننى بمجرد أن وُهبت الحياة اطلقت صرخة.

وإننى اعتقد أنها كانت صرخة امتعاض واحتجاج"(٢٠)

فاسم ماكسيم إذن يمنح لشخصية غير واقعية بالمعنى الذى يضفيه "سارتر" على موضوع "الوعى المتصور" Conscience imageante: "ولكن موضوعات وعينا المتصور هى مثل الظلال التى يرسمها الأطفـ ـل: حيث يُرى. الوجه من الجانب ومع ذلك يتم رسم العينين"(٢١). وماكسيم فى "مرارات" لم يعد يجسد غياب الحضور الأبوى الذى سرعان ما يختفى، بل الشكل المتولد عن وعيه الممتد بفضل رمزية الاسم. بهذه الصفة سوف يحافظ كولتيس على الفعل الخلاق لجوركى فى توجهاته الأنطولوچية بإعادة خلق دينامية لعرض فى حالة حركة دائبة.

كذلك علينا أن نعتبر أن "مرارات" ليست خاصة "بطفولة" واحدة. وفى هذا الاتجاه يلعب كولتيس برواية جوركى كابداع معتاد وفى نفس الوقت بعيد عن تمثيله لتاريخيته الخاصة. وهكذا، وشيئًا فشيئًا يصبح واضحًا أن كتابة هذا

الاقتباس المسرحى يتحقق أولاً فى الاتصال الزمنى لذاكرتين. ومونولوج "بيوتر، فى هذه النقطة، واضح بما أن ظهوره (اللغة البلاغية عن المولد الفيزيقى الذى يرتبط جسديًا بالعزم على الانتحار) يحمل الحدث الدرامى إلى درجة من الكمون أقرب إلى التاريخ الشخصى لبرنار - مارى كولتيس، من الحكاية التى يحكيها ماكسيم جوركى.

وبالتالى فإن الطموح الجمالى "لمرارات" لا يحيد - بشكل أقل اندماجًا - عن الالتزام بنفس الخط الدرامى للخبرات الزمانية لحياتين معاشتين. هذه الرابطة الضرورية مع شخص موضع ثقة، هى بالنسبة لباختين، الأسس نفسها لكل نشاط جمالى، والذى حسب رأيه "تمتد دومًا إلى تخوم (والشكل هو تخوم) حياة معاشة من الداخل، حيث تتجه هذه الحياة نحو الخارج، وحيث تأخذ نهايتها (نهاية الاتجاه ، والمكان والزمان) وحيث تبدأ حياة جديدة ويمتد نطاق - لا يمكن الوصول إليه - لنشاط الأخرى[٢٢].

ولذلك فمن المهم أن نلاحظ أن أول إبداع جمالى لكولتيس يتشكل بالتحديد فى شكل "مأخوذ" بين الخارج حيث يرى الإنسان عالمًا "مؤثرًا"، وبين داخل الحياة المعاشة التى يشعر فيها بأنه كائن "متأثر".

"والضرورى لكل خلق فنى هو ليس أن يعبر الإنسان عن حياته بل يعبر بنفسه عن حياته بلسان الآخر"[٢٣]. هذا المدخل يمكن أن يوضح لنا التناول الوجودى للتوجهات الأولى التى أعطاها برنار-مارى كوليتس لكتابته الدرامية. ويوضح ويفسر بنفس القدر الطريقة التى تعرفّ بها على أليكسيس عند مولد "ككائن واقعى" شكلته قوى مؤثرة (فى رسالته التى كتبها فى ٧ أبريل إلى أوبير چينيو):

"ثم أخيرًا وخاصة، أليكسيس! المفتاح هو أن نأخذ هذه الشخصية "قبل"، قبل الدخول في جيشان هذه القوى التي تحيط به، فارغًا، ميتًا، غير موجود وأن مشاهد هذه القوى وهي تعتمل نراه يتخلق ويولد في النهاية وفي آخر المطاف يحيا. إنه بالمعاونة في تكوين كائن واقعي، نساعد على تفكك السيكولوجيا". ويتحول وضعه إلى شيء مغاير "يعرض للخطر" التماثل الفاعل لمحيطه الحسي ولاكينزي" (٢٤) والذي لا تزوده الحياة إلا بتأثيره وفي الفراغ المسرحي، لم يعد أليكسيس مدركًا "كشيء غير واقعي؛ أوجمالي فحسب، فوضعه بالنسبة للعالم، ووضع العالم بالنسبة إليه، يرتبطان بتحوله.

ولكن ما هي إذن درجة الواقعية في هذا الوجود الذي في حال التكوين؟ وبالأخص مما يتشكل بالتحديد؟

ومع الأخذ في الاعتبار التشكك الذي يبديه كولتيس بالنسبة للمقولات السيكولوجية (بشأن الإبداع) وبالتالي بالنسبة لاتجاه تحليلنا، فإننا سنتجه إلى اقتراح تفسير ظاهراتي لمفهوم "الواقعي". والذي يبدو هنا مرتبطًا بالمشروع الذي طورته الفلسفة الألمانية في بداية القرن باستعادة المفاهيم التي حددها "فرانز برينتانو" Franz Brentano: فهم تكوين الإنسان في "عالمه الحياتي"(٢٥) بهدف فهم تاريخه، ومن أجل هذه الغاية، العودة إلى "الأشياء نفسها" بفضل الحدس المباشر للإمساك بها. ما معنى ذلك؟ ذلك بالتحديد أن مشروع برنار-ماري كولتيس يلتزم بألا يضع على المسرح سوى التجربة المروية في "طفولة"، جاعلا من الممثل الذي يجسد أليكسيس السطح العاكس لتأثيرها العاطفي. ومن أجل تحويل سرد السيرة الذاتية إلى نص درامي، فإن كولتيس يقوم وفق خطة

ظاهراتية صارمة بعمل تشويق أولى يمكن اعتباره وفق المصطلح "الهوسيرلى" بأنه جوهرى. وكما تشير كلمة eides (التى تعنى فى نفس الوقت - وفقًا لاستعمالاتها وترجماتها المختلفة - جوهر شكل صورة... جوهر شكل متصور) فإن كولتيس لم يستبق من الظاهرة الصادمة سوى المعطيات التجريبية لإدراكها المتلخص فى ازدواجية العنصر المؤثر / العنصر المتأثر. وسنعود إليهما من هذه الزاوية لتعميق فهمهما.

إن الارتباط التحليلى التجريبى، بالنسبة له، يتبع استبقاء تجربة معاشة والتى يتم على الفور تفعيلها بالاتصال مع حدث غير متوقع (قراءة الطفولة) وتقود الذات إلى أعمال ذاكرته الأصلية، أو بمعنى آخر، التجربة الانطباعية لقراءة "طفولة" مشكلة حدس الوعى الإبداعى لبرنار-مارى كولتيس الذى ما زال مطموسًا بالذكريات الأولية.

ويوضح "برنار بيسنييه" Bernard Besnier أن الأمر هنا يتعلق "بحساسية التفاعل مع الخبرة المعاشة، و"يكشف عن داخليتها". وعلى ضوء هذه الصيغة، يمكننا أن نقرر أن كتابة هذه المسرحية الأولى تتبع فى جزء منها، المحور الرأسى لزمانية مازالت تعتمد على نبضاتها الأصلية، وليس البدء بالمحور الأفقى للخط الذى يشكل ذكريات "الطفولة". و"باختين" يطلق على هذا الوعى الإبداعى فى طور التشكيل: "شكل جديد للوجود فى الدنيا وفى التاريخ يكشف عن أفق للحياة يرفض الإنسان من خلاله - بالنسبة للعمل الذى يبدعه - أن يتبنى إطارًا للأفكار المسبقة والشائعة مع نظرائه، عن مستقبله كإنسان"(٢٦)

والارتباط الوجدانى التجريبي، من ناحيته، يتبع حركة هاتين الخبرتين وتأثير إحداهما فى الأخرى بما يؤدى بهما إلى مستوى ثان من الإدراك الجمالي، ومن

الآن فصاعدًا يمكنهما أن يتطورا على المحور الأفقى لحدث درامى باستطاعته أن يركز فى شخصية واحدة الأحداث العاطفية التى تظهر طوال عرض "مرارات". وبهذا المعنى يشكل أليكسيس نقطة الارتكاز لخبرة إدراكية ثالثة موجهة إلى الجمهور. إنه من طرف لآخر لهذه السلسلة يمثل ذاتًا أخرى alter ego، أى حضور فى حدود الإمكان لكل ما يتعلق بلعبة الوهم فى الإبداع بما أنه يرغم المتفرج على أن يتأمل انفعاله، أى أنه يشارك فى الحدث بالنظر من بعيد، وكذلك فإن الممثل يتقلص جسديًا بشكل مناقض فى بادىء الأمر ليجسد وجودًا خالٍ من أى هوية سيكولوچية، وهو ما يمكن أن نطلق عليه الوجود الفارغ الذى يعرِّفه هوسيرل Husserl فى Ideen 1 "بالأنا الخالصة" Moi pur، وهو ما تحدده "ف. داستور"F. Dastur فى مقالتها" الزمان والآخر عن هوسيرل وهايدجر"، "مركز التيارات المعاشة"، و"مركز الانفعالات والأفعال". ثم تضيف: "إن الأنا الخالصة لأنها لا تملك واقعًا أو صفة اجتماعية أو نفسية، لا يمكن لها أن تتشكل إلا بوصفها زمن فى الزمن"(٢٨). ولا يمكن إذن قياس بعدها الواقعى إلا بمقياس عدم تحققها الجمالى وقيمتها الخلاَقية.

مواجهة أليكسيس للجمهور Le face - à- face d'Alexis et du public

"إنه الشاهد، ذلك الذى بدونه لا يكون الحدث إلا عبثًا، ذلك الذى عن طريقه يصبح كل ابتلاع وكل سخرية وكل جريمة عملاً ثقيلاً لا يطاق بالنسبة لذلك الذى يرتكبه، ذلك الذى تكون ثورته النهائية اللامعقولة هى تحقق لكل ما سبقها (خارجًا عنه).

لا يتم ذكره فى أى لحظة ولكنه حاضر دومًا. إنه ينظر، يلتفت، يتقدم، يعترض، يتشجع، دون أن تتحول الوقائع، ودون أن تعرفه الشخصيات، وفجأة لا يعير أهمية لهم أو لما يفعلونه".(٢٩)

وكما يمكننا أن ندرك إن كولتيس لا يسعى مقدمًا لتثبيت معنى الخبرة المعاشة (توجه المصادفة والتفسير) بل على العكس، لإقتفاء أثر الظاهرة فى فراغ المشهد المسرحى. إن كولتيس عندما يجعل أليكسيس يواجه الجمهور فإنه فى المرحلة الأخيرة من عرضه يخل بطريقة الإدراك التى كانت حتى الآن مستقرة. فلم تعد هذه الشخصية البرمائية شاهدًا متداخلاً فقط فى فعل المشاهدة، بل ممثلاً دراميًا موجهًا أيضًا بهاجس مسلكه الأخلاقى.

وسوف ينعكس الانطباع النهائى الذى تتركه هذه الخبرة، فى المقام الأخير، على وجه آليكسيس.

ويكون الرهان من الآن فصاعدًا هو: معرفة أى الصور الكامنة لانطباعات الجمهور سيكشف عنها حضور "أليكسيس فى مواجهة الصالة؟

ومع أن المتفرج على "مرارات" يقف على حافة "الثورة النهائية " فإنه لا يخضع لوصاية الكاتب الدرامى أو المخرج المسرحى الذى يدين آل كاشيرين أخلاقيًا. والمنظومة الوحيدة للقيمة الممكنة تتقلص هنا إلى واقعية ردود الأفعال المؤثرة التى بإمكانها أن تحرك الجمهور الأصلى لأليكسيس. ومن المهم أن نشير إلى أن برنار- مارى كولتيس ينوب تمامًا عن الممثل فى التصرف بحرية فى ردود أفعاله الجسدية لهذا الوسيط: "إنه ينظر، يلتفت، يتسلل، يتواجه، يشجع".

إن فهم الحدث الخفى لمواجهة أليكسيس للجمهور لا يمكن أن يولّد إلا انفعالاً، غير متوقع بطبيعته، فهو، إذا استخدمنا المصطلحات المخصصة للظاهراتية Phénoménologie، نوع من الهبة والحضور المكثف والمتلاشى فى

نفس الوقت لدرجة أنه يمكننا السيطرة عليه فورًا، ولا يناسب مؤلف أو مخرج أن يحدد مقدمًا الطاقة الأخلاقية لما يعبر عنه، إن "سارتر" يحدد تمامًا الانفعال بأنه طريقة أولية لوجود الوعى، وأحد الأشكال التى يفهم بها "ذاته الموجودة فى العالم": هكذا يكون أصل الإنفعال تدرج عفوى ومعاش للوعى فى مواجهة العالم"(٣٠) وعلى وجه يتغير بما يراه، الاستدلال المباشر لدلالة الدال المتجاوز لكل إمكانية موضوعية للتفسير. ويعلن كولتيس بصراحة فى برنامجه:

"إن الأمر يتعلق بإيجاد خاصيات الإدراك الأولية، والعميقة بقدر ما هى أولية. والسعى إلى الفهم الكامل، أى الفهم الذى ينأى على التأويل والتبرير.

وإذا أخذنا ذلك فى الحسبان، فإن مقدرة هذا العرض تكمن فى المباشرة، فى الخبرة المباشرة، ولذلك فإننى اعتقد أنه يجب الامتناع عن كل أنواع التقييم، بمعنى أن الخبرة تحققت أو لم تتحقق وبعيدًا عن ذلك، لا شىء يستحق عناء المواجهة".

وهنا يجعلنا كولتيس نبلغ الحد الأقصى لتشويق آخر يمكن أن نطلق عليه متسام Transcendantale، لأننا لو رجعنا إلى صيغة إ. ليفناز E. Levinas المذكورة فى كتاب "بيير هيات" Pierre Hayat "الفلسفة بين الكلية والتسامى"(٣١):

"فإنها طريقة للبعيد فى أن يبذل نفسه".

وفى المسرح فإن الفراغ الذى يفصل الممثلين عن المشاهدين ربما لا يقوم إلا لكى يرغمنا على أن نجعل منه مدخلاً ممكنًا بفضل استثارة أكثر تركيزًا للنظر.

وفى الحالة الراهنة فإن "عدم تماثل المواجهة"(٣٢) هو الذى يمنع التشخيص المرآوى Spéculaire بين أليكسيس والجمهور. ومنذ لحظة الانقطاع هذه، يحتل أليكسيس والجمهور أوضاعًا متعارضة بشكل جذرى وفقًا للمخطط المزدوج الأولي: عنصر مؤثر - عنصر متأثر.

وعن طريق النقل المتوقع لانفعال تابع لصدمة العرض المؤثرة، فإن كولتيس يتوقع من كل مشاهد أن يعود بقوة إلى وضعه كشاهد فى محاولة لإخراجه من تحفظه. ولكن إذا كان تحول موقف أليكسيس يعمل كاستثارة على تقديم شهادة، فإننا نعرف منذ بداية الدراما أنه ما من فكرة مسبقة تأتى بالمصادفة، وأن حضوره الذى يتحول فى العرض، يقدم لنا كظهور لكل العرض وليس كظاهرة ثانوية لتعليق إضافى ليضمن إتمامه.

الخلاصة :

وكما حاولنا أن نبين عبر تحليل هذه العملية الجمالية، فإن أدبية الكتابة عند كولتيس لا تتوقف على خصائصها الأسلوبية أو على مادة روائية مقتبسة من أدبائه المفضلين. إنها تسجل أيضًا درجة أعلى من العملية الجمالية التى يعمقها كولتيس فى كل أعماله: إنه ينطلق بالسليقة أو بناءاً على نصائح الأصدقاء من عالم أدبى إلى آخر لكى يتيح لنفسه أن "يتأثر" بصورة كافية، ويعيد تشكيل رهاناتها الجمالية بشكل تجريبى.

والعمل الروائى عند كولتيس هو قبل كل شىء فراغ إدراكى، كما يقول "مارلو-بونتى" Marleau-Ponty عن عالم الظواهر، "معنى يتبدى من خلال تقاطع خبراتى مع خبرات الآخر، وتعاشقها مع بعضها البعض"(٣٣).

إن تجارب كولتيس الجمالية المشتركة بين الحياة والإبداع، والتى قام بها فى سنوات السبعينيات تتجاوز حدودها الشكلية، فهى تؤسس أولا وحدتها على أساس تجريبى يثريه فينا التفاعل الإدراكى. وحتى كولتيس فى سنوات الثمانينيات، وإن انكب أكثر على التقاليد السردية للدراما، فإن هذا المبدأ الأصلى فى الإبداع يظل واضحًا بصورة مختلفة. إنه علامة على مصير أدبى فريد، لأنه يعمل على الإدراك، وليس أقل فى الدلالة على ذلك فى مسرحية برنار-مارى كوليتس الأخيرة، "روبيرتو زوكو"(٣٤): من صورة المطلوب للعدالة المعلقة فى المترو.

هوامش

(١) ميخائيل باختين: "جمالية الإبداع الشفاهي"، باريس، ١٩٨٤للترجمة الفرنسية.

(٢) "المشهد"، المسرح القومي بستراسبورج، العدد٢، ١٩٩٥، ص١٣

(٣) "مرارات"، باريس ١٩٩٨، ص١٣

(٤) ماكسيم جوركي "طفولة"، باريس ، ١٩٥٩، ص ٢٣٤

(٥) المرجع السابق، ص٤١

(٦) عنوان مسرحية قيد الإعداد لبرنار-ماري كولتيس

(٧) موضوع يستحيل عرضه.

(٨) طبعة "سوي" ، باريس، ١٩٩١

(٩) مصطلح من مصطلحات الظاهراتية يعني الشيء المدرك عن طريق الحواس، درجة واقعيته معناه، أنماط ظهوره وتبديه ألخ....

(١٠) إحدى مراحل "الإدراك الجمالي" عرفه مارتان سيل في مقالته "فن التجزئة". مترجم عن الألمانية من كلود هاري شافير باريس أرمان كولان ١٩٩٣

(١١) بالمعنى الذي حدده مارلو بونتي في مقالته "ظاهراتية الإدراك"، باريس جاليمار، ١٩٤٥.

(١٢) مارتان سيل: "فن التجزئة"، مرجع سابق.

(١٣) إذا صدقنا شهادة فرانسوا كولتيس عن حساسية أخيه الأصغر برنار-ماري. ومعاناته المبكرة من فقدان الأب وأتزان الأم

(١٤) "ميخائيل باختين": "جمالية الإبداع الشفاهى"، مرجع سابق، ص٨٢

(١٥) بالمعنـى الـذى حـدده هايدجـر عن مـصطلح الخطاب عن الذات فى طبيعتها الوجودية.

(١٦) فى مقالته "دراستان عن اللاهبة "فى مجلة الظاهراتيه "الآخر"، العدد ١، ١٩٩٣ يحـدد أحـمـد سـويسـال أن "المـوت عنـد هـايدجـر لا يتقلص إلى حدث محدود".

(١٧) هذا التعبير لباختين.

(١٨) مقابلة فى ١٨ نوفمبر ١٩٩٥ فى بار لوكس فى شارع لوبيك.

(١٩) ميخائيل باختين: "جمالية الإبداع الشفاهى"، مرجع سابق، ص١١٧

(٢٠) ماكسيم جوركى "طفولة"، مرجع سابق، ص١٤

(٢١) چان بول سارتر: "المتخيل"، باريس، ١٩٤٠، ص ٢٤٠

(٢٢) ميخائيل باختين: "جمالية الإبداع الشفاهى" ، مرجع سابق، ص٩٨

(٢٣) نفس المرجع

(٢٤) استخدم سارتر هذا المفهوم فى مقالته عن "المتخيل" ، مرجع سابق

(٢٥) انظر مقـالة " آنا تيريزا تايمينيكا عن "هوسيـرل" فى قـامـوس الفلسـفـة، باريس، ١٩٨٤.

(٢٦) ميخائيل باختين: "جمالية الإبداع الشفاهى"، مرجع سابق، ص ٩٤

(٢٧) يرتبط هـذا المفهوم عند باختين بالمبدأ الحوارى الذى يأخذ فى الاعتبار مكان الاخر فى علاقة توحد بين المؤلف والشخصية.

(٢٨) فـرانسـواز داسـتـور: "الزمن والآخر عند هوسيـرل وهايدجـر" فى الميلاد والموت، مجلة الآخر، عدد (١)، ١٩٩٣، ص٣٨٥-٣٩٨.

(٢٩) الفـقـرتان الأولتـان من الإرشـادات الثـلاثة مـخـصـصـة لأليكسـيس، فى المسرحية، ص ١٥

(٣٠) جان بول سارتر: "مخطط لنظرية الانفعالات"، باريس ، ١٩٦٥، ص٥٤

(٣١) بيير هايات "الفلسفة بين الكلية والتسامى"، ١٩٩٥

(٣٢) يقترح ليڤيناز التفكير فى علاقة التداخل "ليس كعلاقة تبادلية بل كعلاقة غير متماثلة، وليس بدءًا من الفراغ العام بل عن طريق التباعد الذى يفصل الأنا عن الآخر...

(٣٣) موريس ميرلو-بونتى "ظاهراتية الإدراك"، مرجع سابق، ص١٥

(٣٤) لنتذكر أن الإعلان عن طلب القبض على روبيرتو زوكو فى ممرات المترو فى باريس هو الذى استثار كولتيس لأن يتساءل عن مسيرة قاتل تحول إلى بطل أسطورى.

إيفا فروند*

فن خداع التصنيفات

تكمن جاذبية إنتاج بيرنار - مارى - كولتيس فى مخالفته للأعراف وما يكتنفه من غموض. لقد دأب الكاتب فى أحاديث كثيرة على تضليل القارىء أو المشاهد فيما يختص بحياته الخاصة وبما يتعلق به كدراماتورج. إن كولتيس من ذلك الصنف من الكتاب الذين لا يكثرون الكلام عن أنفسهم. كما أن سيرة حياته لا تمثل فى رأيه، أية أهمية فى هذا المجال. فهو يقول فى هذا الصدد: "أنا لست جوزيف كونراد" الذى جاب العالم طولا وعرضًا، ولست من الذين عاشوا تجارب حاسمة فيما يختص بكتاباتهم"(1). ولكن ينبغى هنا أن نأخذ حذرنا. فهناك ظاهرة ملحة لا تنفك تطفح على السطح فى سائر الأحاديث التى تحدث فيها الكاتب عن نفسه وعن إنتاجه: الرغبة فى وضع إشارات زائفة. فعلى النقيض من أقواله، فإن الأسفار التى قام بها الكاتب وولوجه العوالم الأخرى. يمثل تجربة حاسمة فيما يختص بعمله ككاتب.

لقد دافع كولتيس عن حياته الخاصة، كما أنه وبالتصميم نفسه، زاد عن نصوصه ضد محاولات الخداع أى مناورات المخرجين فى السبعينيات. فمسرحيات كولتيس ليست مجرد نوتات موسيقية ينبغى أداؤها لإصدار صوت معين. لكنها مؤلفات فنية مستقلة: "أنا لا اكتب عروضًا، وإنما اكتب

---

* ايفا فروند
حاليا، كاتبة مسرحية ومسئولة الاتصالات بأوبرا بون درست الأدب الحديث على التوالى فى جامعات بون، ليون فباريس حصلت على الدكتوراه فى الآداب عام ١٩٩٨ ونشرت رسالتها عام ١٩٩٩ فى دار نشر برنار مارى كولتيس فى دار نشر بيتر لانج.

مسرحيات"[٢] ذلك هو شعاره، الذى يجعل المخرجين فى المستوى الثاني. هذه الاستقلاليه الأدبية المطلوبه يبدو أنها هى التى تجعل من الضرورى والشرعى طريقة التناول التى تكمن فى حصر الاهتمام فى النص من دون غيره من العناصر. ولكن ماذا عن تأويل النصوص حال قراءتها؟ إن مثل هذه المحاولة تذكرنا بتجربة التفاحة التى نضعها فى منتصف مائدة ثم نطلب من الأشخاص الجالسين حولها القيام بوصف هذه التفاحة. ألا تكون الاختلافات فى التلقى من الإدهاش والغرابة بحيث نعتقد أننا بصدد الحديث عن أشياء مختلفة؟

إن دراما تورجية كولتيس لا تنفك تفاجئنا وتدهشنا.

الرغبة فى الحياد

من العبث أن نستخدم أسلوب التحليل العلمى لفهم عمل أدبى يدعو إلى الإدهاش ومفاجأة القراء فى محاولتنا توجيه الأسئلة المناسبة واستخلاص الجوهر مع المحافظة على المسافة الضرورية، ودون الوقوع فى خطأ اعطاء إجابات عاجلة ومتعجلة، فإن "الرغبة فى الحياد" التى قال بها رولان بارت تبدو لنا عونا أكيدًا [٣] فالانفتاح والتعقد اللذان يجعلان فكر ة "رغبة المحايد" عسيرة الفهم تساعدان تماما فى فهم إنتاج يسعى دومًا إلى خداع التصنيفات.

من بين العديد من النظريات التى بلورها بارت، يعد مفهوم "المحايدة" لازمة من الأهمية بحيث جعل منه موضوع محاضراته فى كلية فرنسا فى عام ١٩٧٨. كانت نقطة الانطلاق عنده نوعا من اليوتوبيا، وهم شخصى[٤] مع كل ما يفترض فى ذلك من الشكوك وعدم التماسك؛ لم يكن ذلك نظامًا نظريا واضحا خالصا من التناقضات.

"المحايد عندى هو كل ما يخدع النموذج أو المثال"(٥) الفكرة الأساسية بسيطة: لما كنا متعودين على التفكير بطريقة جدلية. إذن بالمعارضة، فإن المعنى يبرز من المعارضة، من الصراع. لكن الرغبة فى التخلص من منطقة الصراع هذا تفضى بنا إلى التساؤل عن إمكانية التفكير بأسلوب غير أسلوب المعارضة، وبالتالى إلى إيجاد مصطلح ثالث لا يكون تجميعا للأضداد، ولكن يتجاوز ذلك.ومن المهم هنا اعتبار المحايد من زاوية بنائية أو تركيبية خالصة وليس على أنه "منطقة وسط محايدة". ثم يعقب رولان بارت قائلاً: "إن المحايد، الخاص بى، يمكن أن يحيل إلى حالات شديدة، إلى حالات قوية، إلى حالات لم يسمع بها"(٦) إن المحايد هو الطموح إلى شكل آخر للتلقى كما يشبعه الفن فى أغلب الأحيان، والذى لا تسمح التصورات العلمية بإدراكه إدراكا جيدا. إنه الرغبة فى كسر القيد، والتخلص من جميع المتطلبات التى يفرضها علينا المجتمع"(٧)

قطيعة

حتى إذا كانت هذه الأسس النظرية غريبة على كولتيس، فإن محاولة استعارة طرق جديدة للتخلص من النظم المهيمنة والمسيطرة تعد محور كتابته.

إن كولتيس يقدم لنا عالما تطبعه المتناقضات، التى يسعى شخصياته للتخلص منها دون جدوى اتفاق معركة. جنس. عنف: إن قوانين الصراع التى لا ترحم تطغى على حياتهم. وكل لقاء يفضى إلى مواجهة ويفجر عدوانية حياتهم. وكل لقاء يفضى إلى مواجهة ويفجر عدوانية كما يحدث بين الكلب والقط. يقول كوليتس: "لو ساق القدر شخصين ووجد كل منهما نفسه فى مواجهة الآخر(....) فلن يكون بينهما سوى العدوانية، وهى ليست شعورا، وإنما فعلا، فعل أعداء.

فعل حرب دون دوافع.(٨) هذا التصور للعلاقات البشرية هو بدون شك أحد مفاتيح مسرح كولتيس. إن العلاقات بين الشخصيات تقوم دائمًا على المعارضة. فرفض الآخر يصبح وسيلة لتأكيد الهوية. وإن توالى التقارب والتباعد فى العلاقة الثنائية الذى يجد جذوره فى الوجوديه. هو، على شاكلة العلاقات الأسرية، يصدر عن قوانين المعركة. البناءات الثنائية نفسها نجدها فى مجال التجارة الذى يمثل، على حد تعبير مارسيل موسى، قاعدة سائر العلاقات الأخرى. فعلى شاكلة المعركة، فإن الـ الاتفاق deal عند كولتيس نتيجة حتميه لكل لقاء. إن طرح الإشكالية الخاصة با"لآخر" سرعان ما تخل وتضعف توازن المجتمع، كما أن شعور التهديد المتبادل الناتج عنه يتحول بصورة وحشية إلى أعتداء.

إن المحايد عند "بارت" ليس مجرد محاولة تحطيم الضغوط المفروضة من قبل العالم الخارجى، وإنما هو أيضًا محاولة إعادة النظر فى الذات نفسها.

ولكن من يعيد النظر فى كل شىء يجازف بفقدان التوازن.

إن حالة السلام الداخلى عند كولتيس تكون قصيرة المدى فى أغلب الأحوال. إن الذين يتمكنون من التخلص من الجنس، وهو ظاهرة ثنائية مثلي، هم الذين ينجحون فى تجاوز قوانين الـ deal والعنف. إن رغبة التملك، وهى سمة مميزة بنوع خالص للرغبة فى الإدراك، هى على وجه النقيض من الرغبة فى المحايد. فقط الشخص الذى يستطيع. مثل "كلير" فى "ليل قبل الغابات"، أن يحافظ على حريته بفضل الزهد، هو الذى تكون أمامه الفرصة للتخلص من دائرة الرغبة المغلقة. (١٠)

ومفهوم "الاختلاف" يلعب فى هذا الصدد دورًا مهمًا. إن صفة الغريب وصفة الآخر اللتين تميزان العديد من الشخصيات هما ثورة ضد البناءات التقليدية الخاصة بالفكر. لا مجال المجال لاعتراف المجتمع بما هو هامشى.

إن الذى يسعى إليه، على العكس، هو القطيعة التى تسمح بتغايره أو بآخريّته. إن "الاختلاف" وفكرة المحايد مرتبطان. إن قيمة "الاختلاف" تكمن فى أنه يستغنى ويتغلب على الصراع (....) لسنا بصدد العثور على معارضات، وإنما تجاوزات، مهارب"(١٢)

عند كولتيس، كما عند بارت، قطيعة المعايير يتم التعبير عنها عن طريق الاستعارات الفضائية. إنها خطوة جانبية، تباعد وادراك للمسافة، على حد تعبير الزبون فى "فى وعزلة حقول القطن" حيث يقول: "أنا هنا، فى جولة، فى انتظار، فى انتقال، خارج اللعب، خارج الحياة، مؤقت، غائب بصورة عملية، أو بمعنى آخر لست هنا" (ص١٩). إن عملية الانفصال عن المعيار لا علاقة لها بموقف المصالحة؛ أنه موقف تطرف: القدرة على قول"لا" والتخلص من الضغوط هو الحرية المتبقية للمهمش. "شخص يائس يقول "نعم"، يقول فاك فى "رصيف الغرب"، "وشخص يقول لا هو دائما ما يزال ينعم بقليل من السعادة"(١٣)

حرية *الفن*

إن البحث عن اصطلاح ثالث يتجاوز الصراعات المولّدة للمعنى ليس مهما فقط من أجل بلورة الشخصيات.

إن الاختيارات الشكلية للكاتب تحيل هى ايضًا إلى "الرغبة فى المحايد" الذى يلغى النظام التقليدى لصالح انفتاح جديد.

إن التخلى عن التصوير النفسانى، لكى نترك للشخصيات أسرارها ومتناقضاتها، يتوافق مع التخلى عن العقلانية. إن كولتيس يميل كثيرا إلى الثقافات التى لم تتأثر بعد فى جذورها وبصورة كاملة بمبدأ العقلانية. فهو لا يكف عن العودة إلى عناصر أسطورية تفتح فضاءات فيما وراء الفكر التحليلى.

البناء فى مسرحيات كولتيس يتضمن بعض الصدوع وبعض الألغاز الغامضة. فالمعايير التقليدية الخاصة بالتحليل مثل المكان والزمان والفعل تلقى معارضة، كما أن قاعدة الوحدات الثلاث التى كان قد طبقها فى المرحلة الأولى من إنتاجه، أصبح يتخلى عنها شيئًا فشيئًا: فالزمنية تتضمن بعض القفزات وبعض الحذف، كما تحّطم مبدأ السببية الخاصة بالفعل، وبالمثل نقاط الاهتداء.

عند كولتيس نجد فن الخلط والطمس شيئًا أساسيا. فالسر ليس فقط موجودا فى جميع مسرحياته، بل هو أيضًا فى صميم مبادئه الجمالية. فسعيا وراء معارضة الوضوح وجلاء المعني. يعمد الكاتب إلى طمس بعض الآثار وإقامة بعض الحواجز. وثمة معلومات جوهرية يتم تعتيمها أو التقليل من قيمتها عن طريق التناقضات سعيا وراء زعزعة الثقة عند المتلقى ووأد التأويل المتعجل قبل أن يخرج إلى النور. إن كولتيس يتبنّى دراما تورجيه اللف والدوران التى تنأى عن كل تأويل أحادى أو وحيد.

هذا السعى نحو حرية أكبر نجده أيضًا فى تجاوزه للأنواع الأدبية والتعامل مع النصوص الأخرى. فالفقرات الملحمية والغنائية فى المسرحيات والروايات التى نقرؤها كأنها من المسرح تمثل القاعدة لا الاستثناء.

وإن مبدأ الانفتاح هذا يوجه أيضًا طريقته فى تناول نصوص الآداب الأجنبية مستعملاً أسلوب المونتاج ومعتمدا على نظرية التناص

يكتب كولتيس ضد الأعراف والتقاليد وضد كل نظام وحيد. فكتابته تتضمن حركة رفض وتحاول تمزيق الوعى البورجوازى - وهى أهداف تذكرنا بالأهداف التى عرض لها "بارت" فى كتابه "درجة الصفر فى الكتابة"(١٤)

ومن جهة أخرى، فان موقفه المتشكك حيال كل نظام مستقر ومحاولته أن يأخذ فى الاعتبار بشكل كامل الحقيقة المركبة عن طريق إدخال عناصر روحانية، كل ذلك يمثل عناصر وفاق مهمة مع الرومانسية. فكولتيس يريد أن يزعزع ويباعد ليس بطريقة لطيفة كما فعل نوفاليس فى عصره،(١٥) وإنما عن طريق زعزعة الثوابت بشكل أساسى. فهو رومانسى بالمعنى الثورى للفظ، تماما مثل فيكتور هوجو الذى يدعو فى "مقدمة كرومويل" "لحرية الفن ضد استبداد النظم، والقواعد"(١٦)

ومع ذلك، فإن تمرد كولتيس لا يقوم على أى نظام. فهو لا يريد أن يقدم حلولا نهائية.

إن الأدب يهمه ويثيره حينما يتجاوز الحدود، حينما يخرج على سائر التصنيفات المعتادة ويحدث صدعًا فى النظام التقليدى. ومع كل فإن لحظة "التحييد الثمينة" هذه لا تدوم إلا فترة قصيرة.

من حلم الصفاء إلى الرغبة فى الموت

لكى يبرز الرغبة فى المحايد، يذكر "بارت" فى مطلع محاضراته نصوصا أدبية تصف حالة صفاء كاملة وهى قريبة من يوتوبيات كولتيس. فالحنين الدائم للغريب الذى يطمح فى "الليل قبل الغابات" إلى الهدوء وإلى العشب، إلى السماء

وإلى ظل الشجر، قائم بشكل دائم فى سائر نصوص كولتيس. كذلك فإن حقيقة "زوكو" الأخرى المتمثلة فى أفريقيا مغطاة بالجليد ويمكن أن يصبح فيها المرء خافيا عن الأنظار، وأن يكون نفسه، يمشى فى الاتجاه نفسه. غير أن الرغبة فى أن يصبح المرء خافيا عن الأنظار هى فى الوقت نفسه تعبير للسعى إلى الموت وبالتالى التخلى عن الصراع.

فى حين يتمرد الغريب فى "الليل" ولا يملّ من التعبير عن أفكاره، فإن اليأس فى "روبرتو زوكو" يبلغ حتى اللغة. فهذا زوكو يقول فى لحظة حاسمة: "اعتقدأنه لا توجد كلمات، ليس ثمة ما يقال.(١٨) يجب أن نكف عن تعليم الكلام. يجب أن نغلق المدارس ونكبرّ المقابر. "

إن معنى الكلام، بوصفه أداة للتواصل والمفاهمة، يعاد النظر فيه بكل قوة. فكيف يتسنىّ أن نتصور "المحايد" بوسائل لغة تغشاها العبارات الجاهزة؟ لغة مستهلكة وتعارض كل انفتاح؟ لقد أصبح من غير الميسور السيطرة على اللغة أو توجيهها لقد تجردت من كل أصالة ولم يعد بوسعها سوى أن توفر لحظات تأجيل قصيرة وبعدها ينفجر العنف وكما يقول كولتيس فإن "تبادل الكلمات لا يفيد سوى فى كسب الوقت قبل تبادل اللكمات" (١٩) إن الكلمات تلزم الصمت والعنف هو الذى ينتصر.

ولما كان من العسير أن نتخلص بصورة دائمة من الدائرة المفرغة للرغبة والعنف، فالموت هوالخلاص.

لذلك، فإن شارل فى "رصيف الغرب" يموت "راضيا كل الرضى"(٢٠). وروبرتو زوكو، مع كل جريمة يرتكبها، يقترب خطرة هو الآخر من موته. فهو يدرك أن

عليه أن يموت فى نهاية الأمر.[٢١] وهو يكون قد مات فعلا حينما تبدأ المسرحية[٢٢].

زعزعة معنى العالم

فكر كولتيس لا يعتمد على النظم. فمن المؤكد أنه لم يتبع منهجا يمكننا إعادة بناءه مرحلة مرحلة، إلا أنه، وبصورة ايحائية وحاسمة، تتبع خطوات "رولان بارت" إن فكرة "المحايد" تقدم نظام توجه يمس صميم إنتاجه.

غير أن كولتيس وبشكل جلى واضح، أكثر شبابا وأكثر تمردًا وأكثر تمزقا. ففى المواطن التى يرفض فيها الأعراف، يكون أكثر راديكالية، وفى المواطن التى يثبت فيها المعنى، يكون أكثر تشددا، وفى المواطن التى يزعزع فيها ثقة المتلقى بطرح أسئلة دون الإجابة عليها، فإن كل توازن ينكسر.[٢٣] إن الكتابة بالنسبة له تمرين على الشفرة المتوترة. إن سعيه ينصبّ على تلك اللحظة التى تفقد فيها الأشياء توازنها.

وطريقة كولتيس فى استخدام التراجيدى والكوميدى هى الطريقة النموذجية المستعملة فى فترة ما بين الحربين. إن النظرة الشاملة والمسئولية[٢٤] اللتين يرى "دور نمات" ضرورتهما لإمكان كتابة تراجيديات خالصة، يبدو أنهما لم تعودًا ممكنتين اليوم. كذلك فإن الضحك من هذا العالم الملوث. والذى يعبر عن المسافة والتفوق الخاصين بمؤلف الكوميديات، لم يعد ممكنا بالنسبة لكولتيس. لقد فقد ثقته ووثوقه واطمئنانه. فهو يكتب وفى حلقه شوكة، لذلك كان اختياره "اللعب على حافة الهاوية"[٢٥]، الكوميدى الذى يتولّد من التراجيدى. إن مسرحياته تثير

الضحك حتى حينما يتوجب الذهاب للبحث عن جثة فى البالوعات (معركة)، أو جريمة إزالة بكارة "كلير" فى مسرحية "رصيف الغرب" أو القبض بكل عنف ووحشية على طفل واتخاذه رهينة كما فى مسرحية "زوكّو"

إذا وصلت السخرية فى هذه المسرحية إلى إدراك المتلقي، فقد تم تحقيق هذا التوازن بين التراجيدى والكوميدى الذى يطمح إليه الكاتب. إن الضحك يسقط الحواجز ويستعصى على كل تعريف. إنه سلاح ضد الأفكار المتجمدة والأيديولوجيات التى تتربص بنا فى أشكال الخطاب المكتملة(٢٧). فإذا كان ثمة شىء يرفضه كولتيس فهو أن يكون داعية لعقيدة أو أيديولوجيا(٢٨). معينة. إن نصوصه لا تحمل معانى أحادية أو وحيدة. أنا لست فيلسوفا، أنا لست مفكرا. كذلك أنا لا اتبع أى هدف سياسى فى مسرحياتى. هكذا كان يرد على كل من يحاول أن يضعه فى قالب معين. فما ابعده عن "المسرح الملتزم"، المسرح الهادف، الذى يسعى فى لهجة متعالية لإصلاح العالم. إن الموضوعات والمرجعيات المادية - مثل مشكلة الهجرة ونفاق المواقف فيما يختص بحرب الجزائر - تأتى دائمًا فى الخلفية وتكون بمثابة ارضية لمسرحياته.

ولكن، ما الذى جعل مسرحيات كولتيس، بالرغم من كل شىء، مسرحيات سياسية بالدرجة الأولى؟ إن كولتيس يريد أن يزلزل ويثير الاضطراب ، وهوحين يقوم بذلك، فإنه يضرب فى صميم عصره.. إن مسرحياته تجرى فى فضاءات وسيطة. أو، على حد تعبير بيرنار دور: تمكن من إبداع دراماتورجية رمزية للحاضر.(٢٩)

إن مسرح كولتيس يقدم لنا سمات متعددة: فهو سياسى دون أن يكون ماديا. وهو واقعى ومع ذلك يترك المجال للاواقع وللغموض. فهو يتأرجح بين التمرد

والقـدريـة، وهـو فـى الوقـت نفـسـه شـاعـر وفـظ وهـو فى الوقت نفـسـه تراجيدى و كوميدى.

إن مسرح كولتيس يقدم لنا سمات متعددة: فهو سياسى دون أن يكون ماديا. وهو واقعى ومع ذلك يترك المجال للاواقع وللغموض. فهو يتأرجح بين التمرد والقدرية، وهو فى الوقت نفسه شاعر وفظ وهو فى الوقت نفسه تراجيدى و كوميدى.

فى الأغلب من الأحيان، يكون الأهم هو أن نطرح الأسئلة المفيدة من أن نقدم بأى ثمن إجابات تكون مخيبة للآمال. إن الكتابة هى خلخلة معنى العالم. ولما كان كل شىء مستمر فى الدوران، فإن الإجابات هى التى تمضي، لا الأسئلة .

هـوامـــش

١ - "ثورات برنار مارى كولتيس" ١٢ يناير ١٩٨٩ ص. ٨٤

٢ - چيل كوستاز "العوده إلى الصحراء" لقاء مع برنار مارى كولتيس في "ممثلون- مؤلفون". ١٩٨٨ ص. ٦٢.

٣ - آن فرانسواز هي أول من استخدم مفهوم "المحايد" في "تسع ملاحظات بخصوص برنار مارى كولتيس" في مجله المسرح القومى البلچيكى. بروكسيل رقم ٥ ديسمبر ١٩٩١ ص. ٩

٤ - رولان بارت "الرغبة في المحايد" محاضرات القيت في كوليچ دى فرانس في ١٩٧٨.

٥ - رولان بارت نفس المصدر ص٤٢

٦ - رولان بارت نفس المصدر ص ٤٤

٧ - رولان بارت نفس المصدر ص ٥٥

٨ - برنار مارى كولتيس "نصوص قصيرة" في "مقدمه ونصوص أخرى" باريس ١٩٩١ ص ١٢٢

٩ - رولان بارت في مقتطفات من خطاب عاطفى، باريس ١٩٧٧ ص ٢٧٥

١٠ - "الليله السابقة على الغابات" باريس ١٩٨٨ ص ٢٦

١١ - برنار مارى كولتيس. نفس المصدر ص ٣٠.

١٢ - رولان بارت بقلم رولان بارت، باريس، ١٩٧٥ ص ٧٣.

١٣ - برنار مارى كولتيس "الرصيف الغربى" باريس ١٩٩٦ ص ٥٨.

١٤ - رولان بارت "الكتابة من الصفر" باريس، ١٩٥٣، ص ١٢.

١٥ - نوڤاليس، ١٩٨٣ ص ٦٨٥.

١٦ - ڤيكتور هيجو" مقدمه كروم ويل" في المسرح الكامل المجلد الأول، باريس، جاليمار، ١٩٦٣ ص ٤٤٤

١٧ – رولان بارت "سولير كاتبًا باريس، ١٩٧٩، ص ٣٣.

١٨ – في المشهد الذى بعنوان "قبل الموت مباشرة" ص ٤٩ في بيرنار مارى كولتيس "روبرتو زوكو" ويليه "طابا طابا" باريس ، ١٩٩٤

١٩ – برنار مارى كولتيس "نصوص قصيره" المصدر المذكور سابقًا. ص١٢٣.

٢٠ – برنار مارى كولتيس "كوخ في الغرب" في "روبرتوزوكر" المصدر السابق ص١١٧.

٢١ – "لا أود أن أموت. سوف أموت" "روبرتو زوكو" المصدر السابق، ص ٤٩.

٢٢ – "زوكو هو الإنسان الذى مات منذ بداية المسرحية والذى يعجز عن الموت قبل نهايتها" چون مارك لانتيرى "العصفور والمتاهه" في خيارات مسرحية رقم ٣٥-٣٦ الطبعه الرابعة، سبتمبر ٩٥، ص ٤٥.

٢٣ – انظر رولان بارت "متعة النص" باريس، ١٩٧٣، ص ٢٥٠.

٢٤ – فردريك دورغات "مشاكل المسرح" زيورخ، ١٩٨٠ ص ٢٥٠.

٢٥ – عبارة اختارتها مارجريت ديتريش للحديث عن التراجيكو ميديا في "الدراما الحديثه" شتوتجارت، كورونر، ١٩٧٤، ص. ٧٣٣

٢٦ – انظر "الإخراج الرصيف الغربى" ملحق "للرصيف الغربى" المصدر السابق ، ص . ١٠٤.

٢٧ – انظر "متعة النص" المصدر السابق حيث يعارض رولان بارت چوليا كريستيڤا، ص ٨٠.

٢٨ – برنار مارى كولتيس "لقد خانونى" حوار مع ماتياس ماتوساك ونيكولاس ڤون فستنبرج دير سبيجل ٢٤ اكتوبر ١٩٨٨ ص. ٣٢٧.

٢٩ – برنار دور "شخصية مناضلة" في "مانتير امانديية" سنوات شيرو، ١٩٨٢ -١٩٩٠، باريس، المطبعة القومية، ١٩٩٠، ص ١٢.

كريستين بورللو★

كولتيس في الكيبك
لقاء مع ثلاثة مخرجين وصديق وشاهد.

"كولتيس فى الكيبك": يمثل ذلك التواجد في الكيبك خمس مسرحيات انتجت وأخرجت فيما بين يناير ١٩٩١ ومارس ١٩٩٩ شارك فيها ثلاثة مخرجين وكذلك ثلاثة مسارح رسمية علاوة على فندق مهجور بمونتريال وبالفعل تم تقديم آخر هذا الإنتاج وهو إخراج لمونولوج "الليلة السابقة على الغابات" من حوالى ستين صفحة داخل هذا المكان غير التقليدى الذى "ليس له مثيل" والذى يقع أعلى ملهى ليلى في وسط المدينة وهو في اللحظة التي أكتب فيها مقالى ممتلئ عن آخره بالجمهور وبهذا يصبح عدد المسرحيات التي قدمت لكولتيس خمس على امتداد تسعة مواسم مسرحية مما أتاح بالضرورة للجمهور المونتريالى أن يكتشف معظم الإنتاج المسرحى الهام لهذا الكاتب وإن كان ذلك لا يعنى من جهة الوسط المسرحى في الكيبك أنه تم التعرف على الأعمال الكولتيسية بصورة منهجية وذلك على الأقل حتي يومناهذا لأن استقبال تلك الأعمال في الكيبك كان يمكن أن يتخذ اتجاها أكثر فعالية إذا ما استندنا إلى ما قدم فى الموسم الماضى (١٩٩٧-١٩٩٨) وكذلك الموسم الحالى (١٩٩٨-١٩٩٩) إن بداية الموسم الماضى

◆ كريستين بورللو

تقوم حاليا بكتابة رسالة دكتوراه في جامعة لافال (الكيبك) يدور موضوعها حول تلقى جمهور الكيبك للمسرح الألمانى وقد قامت بالاسهام في إعداد العدد ١١٧ من مجلة المسرح/ الجمهور الذى يقدم ملفًا عن المسرح في الكيبك عام (٩٩٤) كما شاركت في أعمال عديدة منها "قاموس الأعمال الأدبية في الكيبك" كما يعد مقالا عن المسرح في ميونخ في الثلاثين عامًا الأخيرة وهو بمثابة امتداد لرسالة الماجستير التى قدمتها. وتزمع تضمينها العدد الأخير من "اتجاهات الإبداع المسرحى"

قد اتسمت بما اسمله النقاد "خريف كولتيس" الذي قدم خلاله من نهاية سبتمبر إلى بداية نوفمبر ٩٧ مسرحيات "الرصيف الغربى" التي تلاها بعد فترة وجيزة تقديم "صراع الزنجي والكلاب" من منتصف نوفمبر إلى أول ديسمبر والتى قدمت كلتاهما في أحد أهم مسارح مونتريال❖(١) أما الموسم الحالى فقد تميز بالنجاح الساحق لمسرحية "الليلة السابقة على الغابات"(٢)

الأسلاك الناقلة أو الخيوط الهادية:

آليس رونفار.

من بين العشرين أو الخمسة والعشرين مخرج محترف الذين لهم أتباعهم في مسرح الكيبك (٣) كانت آليس رونفار أول من أخرج كولتيس واختارت لذلك الحوار- الصراع اللفظى الرائع الذي يميز "فى عزلة حقول القطن" (والذى قدمته فرقة Espace Go في يناير - فبراير ١٩٩١) ومن خلال هذا الحوار الذى يمتاز بالمزج بين الإلهام الشعرى والبلاغة، والذى مكن جمهور مونتريال من اكتشاف تلك اللغة الحديثة والغريبة عليه ولقد لاقت المسرحية استقبالاً حماسيا - ويشهد على ذلك مد عرضها لأسبوع آخر - كما تم اكتشاف "ممثل كولتيسى" وفقا لإجماع النقاد في شخصية داڤيد لاهاى الذى لعب دور الزبون أو العميل. إن رؤيته الثاقبة للدور، وفقا لما أبرزه أحد النقاد، كانت بالنسبة له "أعظم ما شاهده علي خشبة المسرح وبحيث أدت إلى فقدانه الإتزان إلى الحد الذى اختلطت فيه العلاقات ولم نعد ندرى هل نحن إزاء مسرحية - مفاوض ومتفرج - زبون أم العكس"(٤) وعلى الرغم من ذلك فإن هذا الاختيار لم يكن يدخل ضمن النوايا الأولية لآليس رونفار التى كانت تتمنى في البداية أن تخرج مسرحية

"الرصيف الغربى" التى انبهرت بها حين اكتشفتها على خشبة مسرح الآماندييه Amandiers بنانتير Nanterre عام ١٩٨٥ والتى لم تستطع فيما بعد إخراجها سوى عام ١٩٩٧ أى بعد ست سنوات من "في عزلة حقول القطن" والتى قدمتها مرة أخرى مع فرقة الـEspace Go مفتتحة بذلك "خريف كولتيس" وفي الوقت الذي أخرجت فيه كولتيس للمرة الأولي فى نيابر ١٩٩١ باحت بالانبهار الذى شعرت به عند اكتشافها، والمشروع الذي نشأ في أعقاب ذلك "لقد مرت سنوات منذ شعرت بالرغبة الشديدة في إخراج كولتيس فمنذ تقديمى لـ "رصيف الغربى "شاهدت في باريس إخراج شيرو لهذه المسرحية. وأذكر أننى أغلقت عينىّ لأنصت فقط إلى النص. لقد أحدث أسلوب هذا الكاتب انقلابًا بداخلى وبعدها شرعت في قراءة كافة مسرحياته"(٥) هذا التركيز على النص وحده الذى خلقته بتلك العتمة الاختيارية (حين أغلقت عينيها) فقد وفرته بدورها، علي نحو ما، إلى مشاهدى "الرصيف الغربى" حين قدمت الجزء الأول من المسرحية في جو شبه معتم استلهمته من إرشادات كولتيس الذي يشير إلي البزوغ "الفجائى" لضوء النهار بعد حوالي عشرين صفحة.. وآليس رونفار تولى اهتماما خاصا بالإضاءة لدي كولتيس وقد أعلنت، ضمن تصريحات أخري، أنها كانت تريد أن تجعل من "الرصيف الغربى" "باليه من الظلام والنور" (٦) وهو اختيار مبدئى كان لاشك سيسعد الكاتب لما هو معروف عنه من اهتمام بهذا الجانب (أى الإضاءة) الذي كان متأثرا به نتيجة إعجابه بفن السينما والذى كان يستلهم منه الكثير من إبداعاته، والسينما علي أية حال عنصر مشترك آخر بين كولتيس وآليس رونفار التى واتتها ذات يوم الفكرة اللامعة بأنه "من الرائع أن "تدخل" السينما في المسرح"(٧) والتي من هذا المنطلق شرعت في إخراج "العاصفة" عام ١٩٨٨ مستخدمة في ذلك ثلاث شاشات سينما - ڤيديو وكذلك عام ١٩٨٩ "بشرى مارى" التي من أجل إخراجها أوقفت علي المسرح فريق عمل سينمائى.

وعلاوة على كون "الرصيف الغربى" قد مهدت طريقا مفضلا كمدخل لأعمال كولتيس فإنها أيضا شكلت بالنسبة لآليس رونفار صدمة أساسية في عملها كمخرجة وبالإضافة لما سبق فإنها حين اكتشفت هذه المسرحية فإنها لم تكن قد اكتشفت موهبتها الدفينة فى المستقبل كمخرجة علي الرغم من كونها منغمسة منذ طفولتها في عالم المسرح. إن آليس رونفار تُعد بالفعل ما يمكننا أن نسميه "طفلة متدربة عن أبيها" (أى وارثة للصنعة) حيث إن كلاً من أبويها كان علامة بارزة من علامات المسرح في الكيبك. ومنذ أن كانت في الثامنة عشرة، ولكى تكسب قوتها، فإنها مارست تقريبا كافة الأعمال المتعلقة بالمسرح بدءًا بتنظيف خشبته وبيع تذاكره والمشاركة في أعمال الإدارة والإضاءة وبعد ذلك وبما أنها قد شرعت في دراسة الرسم فقد قادها ذلك إلي السينوغرافيا ثم وعلي غير توقع إلي التمثيل ثم الكتابة وأخيرًا الإخراج. وإذا كانت في عام ١٩٨٥ قد ذهبت لمشاهدة "الرصيف الغربى" في نانتير فذلك لأن من حولها وبالذات والدها، چان-بيير رونفار قد حدثوها كثيرًا عن باتريس شيرو. وهكذا فإن الرغبة في مشاهدة شيرو قد قادت إلى اكتشاف كولتيس متخطية بذلك مارسمه لها والدها وأوصاها به من الاحتذاء بشيرو الذي وجدت إخراجه مُثْقَلاً مما أدى وكأنه "تمرد مزدوج" إلى اختيارها لطريقة شخصية ميزتها كمخرجة.

إن "التمرد" أو علي الأصح عنف العلاقات الإنسانية ونبذ هذا العنف يعًد مع تيمة الرحيل والهجرة أكثر ما أثر فيها في تلك المسرحية التى رأت فيها أعمق صورة "لتشابك العلاقات الإنسانية" متفقة بذلك مع شيرو الذى يرى في "الرصيف الغربى" أكثر مسرحيات كولتيس طموحًا"(٨) لقد رأت أيضًا في هذا العمل شيئًا يمس الحياة في الكيبك بعمق مما دعاها إلي أن تقول معلقة علي

ذلك "إن الأمر يتعلق بكوخ أمريكى في مدينة في أمريكا مع شخصيات روحها وأعماقها فرنسية(٩) لتضيف أيضًا "من المرجح أن كولتيس قد رغب في البداية في كتابة مسرحيته في مونتريال" ولكن مما يؤسف له أن تلك المسرحية التي تتمسك بها كثيرًا والتى عملت بها بانضباط شديد هي وفرقتها وكذا فريق إداراتها الفنية لم تلاق رغم ذلك استحسان النقاد. هذا الانفصال بين النقد والمفهوم والذى يتحتم علينا فيما بعد أن نحلل أسبابه (إحباط لأفاق توقع أو ترقب المتلقى أو ربما عجز عن توصيل مفهوم المسرحية) اخذته رونفار على محمل فلسفى حين اعتبرت مسرحيتها بمثابة "النسخة رقم واحد" ويبقي رغم ذلك شيئًا مؤكدًا: لقد حدث تلاقى بالفعل بين المخرجة وأعمال كوليتس ويمكن أن نتوقع أن تؤتى ثمارها بلاشك في المواسم القادمة وعلاوة على "رصيف غربى" رقم٢ يمكن "للعودة إلى الصحراء" أن ترى النور (فالمسرحية لم تقدم بعد فى الكيبك وآليس رونفار ترغب بشدة في إخراجها) أما عن الثمار الأولي لهذا التلاقى - أى عروض "في عزلة حقول القطن" التي قدمت في الـ Espace Go عام ١٩٩١- ففى ذات الوقت الذى أتاحت مشاهدة وسماع "مسرح كبير بحق"(١٠) فإنها قد سجلت بداية استقبال كولتيس علي الأرضية المسرحية في الكيبك .

دنيس مارلو:

وعقب ذلك بعامين، في مايو ١٩٩٣ جاء الدور على ذلك الذي أصبح اليوم من أشهر مخرجى الكيبك في العالم بأسره، وهو دنيس مارلو - مؤسس مسرح أوبو Ubu عام ١٩٨٢ -، لكى يقدم كولتيس مُقَدِمًا على إخراج روبرتو زوكو. وهنا أيضًا جاء اختيار المخرج نتاجًا لـ "صعقة حب" فقد اكتشف دنيس مارلو هذه

المسرحية من خلال إخراج لها قدمه برونو بواجلن (في بروكسل علي المسرح القومى البلچيكى عام ١٩٩٠) وهز كيانه وتأثر كثيرًا كما عبر هو نفسه عنه، "بالموضوع وبالمساحة الشاعرية للنص" وكذلك بقوة تعبير لغة كولتيس وطريقته في بناء العمل. وعلاوة علي ذلك فقد تأثر بصفة خاصة بالتوافق سواء علي مستوى الشكل أو المضمون بين روبرتوزوكو كولتيس وڤويزيك Woyzeck بوشنر Büchner الذي كان عليه إخراجها في المسرح القومى البلچيكى .T.N.B ففى المسرحيتين لاحظ كما يقول بنفسه "بناءًا مجزئًا للسرد وشخصيات هي أضداد - للبطل وقتلة وجلادين - ضحايا وأخيرًا خبرين تافهين ينسبهما إلى أنفسهما، لحظة الاحتضار مؤلفان شابان يتحدثان عن الجنون وعن العزلة الاجتماعية"

وهكذا تولدت في ذهنه ثنائية اضفت معنًا علي فكرة إخراج زوكو. وأخيرًا وتبعًا لظروف معينة متتالية قام دنيس مارلو بإخراج روبرتو زوكو حتي قبل ڤويزيك وذلك استجابة لدعوة تلقاها من "الفرقة المسرحية الجديدة" (N.C.T) وبالذات من مديرتها الفنية وقتها، بريچيت هاينتين التي أعطت له الضوء الأخضر لكي يتصرف كما يحلو له سواء في اختياره للنص المسرحى أو في طريقة إخراجه .

هذا التوضيح الأخير له أهميته لأن هذه الفرقة الـ N.C.T التى تشكلت تحت اسم جديد اليوم "مسرح دنيس - باليتييه" وهو مسرح رسمى كبير آخر في مونتريال أخذ علي عاتقه بالذات مهمة إعداد وتهيئة متلقي الغد ولذلك يتوجه بالخطاب اساسًا لجمهور من الشباب (روبرتو زوكو لم تقدم "لجمهور عريض" سوى تسع مرات وذلك من أصل أربع وعشرين مرة عرضت فيها) ومن المتوافق

عليه أن هذه النوعية من الجمهور لم تكن لتؤثر قط على طريقة عمل دنيس مارلو الذي كان هنا بصدد إعداد أولى مسرحياته الرسمية.

وكانت فكرته الرئيسية تقوم على "إخراج مسرحيته وكأنها تناول استبطانى لعالم خيالى، وخلق" فراغ تيهى يحيل المتلقى إلي مايدور في أعماق ذهن زوكو وحلم تيهانه وحياته ومماته "أى إلى" كابوسه" لأن المسرحية كانت تبدو لمارلو وكأنها محاولة لطرد الشر وذلك بالتغلغل في أعماقه (أو أعماق النفس البشرية) لطرد الشر منها.

إن شخصية روبرتوزوكو تمثل بالنسبة إليه طرحًا خياليا للشر الإنسانى الفردى أو الاجتماعى بما أنه الموضوع النموذجى لجنون يمكنه أن يمس أى شخص في أى وقت ويكون في ذات الوقت مهدداً له وساحرًا خلاباً مما يجعله يشبه في ذلك "الدب القطبى (...) وهو حيوان كالتوتو اللطيف (وهو الكلب في لغة الأطفال) والذي لا يتحمل في الحقيقة أية نظرة توجه نحوه إذ إنه لو صادف عيون الإنسان، يقتل بلا سابق إنذار أو ادنى شفقة أو رحمة"(١١) إن الأحد عشر فرسخا التى يتم قطعها خلال المسرحية تم اجتيازها بحماس داخل نطاق هيكل من الصلب (وهو معدن معروف ومستساغ استخدامه بشدة من قِبَلْ المسئول عن تصوير المشاهد والسينوغرافيا وهو في الأصل مهندس مدنى يدعى ميشيل جوليه وذلك لمرونته وقدرته علي التشكل تحت الأضواء) بحيث يتحول إلي ما يشبه المدينة – المتاهة علي غراز بيراينز. Pirânése.

لقد كانت "لروبرتو زوكو" التي أخرجها مارلو تأثيرًا مؤكدًا سواء علي الجمهور في الكيبك أو على الأقل علي النقاد يشهد على ذلك علي سبيل المثال الأربع

والعشرين صفحة المخصصة للكتابة عن تلك المسرحية في الملف الخاص الذي أفردته لها مجلة Cahiers de Théâtre في عددها الصادر في ديسمبر ١٩٩٣ (وتلك المجلة هي المجلة الرئيسية المتخصصة فى الكيبك (١٩٧٦) إلى جانب المجلة الجامعية الدليل المسرحى (١٩٨٥) L'Annuâire Théâtral علاوة أيضًا علي "جائزة أفضل عرض لموسم ١٩٩٢ - ١٩٩٣" الذى منحتها إياها جمعية الكيبك للنقاد المسرحيين. إن هذا العرض المسرحى الذي أنتج يعد بحق وبلا جدال أقوى لحظات ازدهار استقبال كولتيس في الكيبك إلي يومنا هذا كما يمثل أيضا مرحلة هامة من مراحل تطور عمل دنيس مارلو ومسرح أوبو ubú. فبالفعل علي الرغم من تخطى الحدود قطعيا إلا أن هذا العرض قد عَرَفه أول جمهور مشاهدين من كافة أنحاء العالم بما أنه قبل أن يقدم في الموسم العادى للـ N.C.T في خريف ١٩٩٣ قُدم عرضه الأول فى الربيع الذي سبقه بمناسبة مهرجان مسرح الأمريكتين الذي أقيم بمونتريال والذي ساهم أيضا في إنتاجه، ولكن ضخامة الديكورات لم تتح على الرغم من النجاح الذي تحقق أمام جماهير المهرجان والذى كان يتضمن العديد من الموزعين أن يتبلور على هيئة جولة أوروبية كما هو شأن غيره من العروض التى أنتجتها الفرقة ولكن علي الرغم من ذلك فإن المقالات المملؤة بالإشادة والمديح التي وقعها صحفيون من أمثال كوليت جودار علي سبيل المثال قد جاءت بمثابة الإقرار علي حسن تلقي العمل في قِبَلْ الجمهور.

وابتداءًا من هنا، من كولتيس، أو ربما علي الأصح من الثنائى كولتيس - بوشنر (مادامت ڤويزيك قد قدمت بعد كولتيس بعدة أشهر، من فبراير إلي يونيو١٩٩٤) فإن مارلو قد انتقل من محاولات استكشاف التيارات الجمالية في القرن العشرين التى كانت تحتم عليه الانهماك في المونتاج والإعداد، إلي محاولة

التعمق بصورة مباشرة أكثر في النصوص الهامة المعاصرة أو التى تعد دعامة المسرح المعاصر وهي عملية احتفظ فيها علي الرغم من ذلك بدوره ككاتب وذلك بتوليه المشاركة في الترجمة وخاصة في حالة المسرحيات الألمانية العديدة التي ضمنها ربرتواره وفيها "ڤويزيك، معلمون قدماء" - وهي إعداد مسرحي لرواية توماس برنار - و"لولو، ناثان الحكيم" أو فاوست البدائى". ونستطيع حاليا أن نقرر أنه قد دخل مرحلة ثالثة من بحثه الدائب في مجال المسرح وذلك ببدئه للمرة الأولى في تاريخه العملى في مشروع تعاون مع مؤلف من الكيبك هو نورمان شوريت - الذي يعده النقاد في الكيبك أحد أهم ثلاثة كتاب رئيسيين فى موجة الثمانينيات الجديدة هذا المؤلف الذي أُخرج له في أربعة أعوام عملين من أحدث أعماله، عبور الإنديانا، في مهرجان أڤينيون عام ١٩٩٦، "وكوشيل الصغير في ذات المهرجان عام ٢٠٠٠" هو أيضًا شريكه في إعادة ترجمة الـ Urfâust لجوته Goethe الذي يقوم بإعداده ليقدم بمناسبة العيد المائتين والخمسين لميلاد جوته بدعوة من معهد جوته بمونتريال (العرض الأول في أبريل١٩٩٩)(١٢)

ومن المثير للاهتمام علي وجه الخصوص أن نرى كيف أنه بإدخاله مؤلف من الكيبك عند هذه النقطة من مساره - أي بعد تعرفه على المسارح الطليعية والنصوص المعاصرة الهامة فإن مارلو بذلك قد سجل هذا المؤلف ليس فقط في تاريخ مسرح الكيبك وإنما أيضا في تاريخ المسرح العالمي قالبًا بذلك حقيقة كان يتهامس بها الكثيرون قبل ذلك ويتعالي صوتهم شيئًا فشيئًا مؤكدًا أنه وإن كان هناك بالفعل مؤلفون جدد فى الكيبك إلا أنهم وعلى الرغم من نجاحات فردية تحققت لهم إلا أنهم لا يزالون في مرحلة البحث عن مخرج لأعمالهم .

وهنا نلتقى مرة أخرى مع كولتيس الذي تركناه مؤقتا لوصف مسار أحد المخرجين الثلاثة لأعماله من الكيبك والذي يؤكد في دفاعه الواضح عن المؤلفين المعاصرين أنهم لا يقلون جدارة عن المخرجين المعاصرين وأنه لا يتبقى من مهمة ملقاة علي عاتق هؤلاء سوى أن يقوموا بعملهم علي أكمل وجه(١٣) لقد حقق دنيس مارلو الأمل الذي كان يصبو إليه كولتيس بإخراجه أحد أعمال معاصريه (ومتجاوزًا ذلك حيث الكوشيل الصغير الذى كان عملا طلبه خصيصا المخرج وفرقته من المؤلفة.) ولنضف أخيرًا أنه حتي وإن كان مارلو في الوقت الحالي لا يعتزم إخراج مشروعات أخرى لكولتيس فإن روبرتوزوكو التى قدمها لا تعد فقط حلقة هامة من حلقات استقبال الجمهور في الكيبك لكولتيس وإنما كانت حافزًا هامًا لماتلاها من حلقات.

بريجيت هانيتين

لنعد إلى تلك الأوقات التي دعت فيها بريجيت هاينتين مارلو ليتولى إخراج أحد الأعمال للـ NCT إن هانيتين حين أتاحت لمارلو إخراج أول أعماله الرسمية تعرف أنها في ذات الوقت تقوم باختيار فنى قوى ولذلك أعطته أيضًا حرية اختيار النصُ ربما ندمت للحظة على أنها منحته تلك الحرية المطلقة حيث إنها كانت قد قرأت كولتيس قبل ذلك التاريخ بعشرة أعوام ولم تستسغ كتاباته عندئذ إذ وجدتها تميل إلي "التفاهة بشكل مبالغ فيه "ولكن سرعان ما تغير رأيها حين بدأت في حضور التدريبات علي العرض بحكم وظيفتها وكذلك صداقتها "الفنية بمارلو وفوق" كل هذا بحكم ما سبق وأن شرحناه بشأن أن التحدى ليس سهلا والمجازفة كبيرة (فالأمر يتعلق بأنه أول عمل رسمى لمارلو كما أنها تبدأ خطوتها الأولي في تحمل مسئولية الإدارة الفنية لهذا المسرح الكبير والهام) وما حدث عقب ذلك هو أنها وقعت تحت تأثير سحر هذه الكتابة من خلال روبرتو زوكو

والتى استمعت إليها أكثر من عشرين مرة. و هكذا تناولت بدورها بعدها بأربع سنوات أحد أعمال كولتيس وذلك بالعودة إلي نصوصه "الأولى" فقد قررت بالفعل أن تقوم بإخراج "صراع الزنجى و الكلاب" مختتمة بذلك موسم "خريف كولتيس" عام ١٩٩٧ وعقب ذلك ودون انقطاع قامت بغزوة ثانية كولتيسية وذلك بإعدادها "الليلة السابقة على الغابات "للموسم القادم (فبراير-مارس١٩٩٩) وفي حالة "صراع الزنجى والكلاب" فإن الإشارة إلى شيرو بشكل خاص هامة ولذا كان علي بريجيت هانيتين ومسئول السينوغرافيات فان روى أن يقوما بمحاولة أن يمحوا من الذاكرة إخراجه لهذا النص في ١٩٨٣ والذي كان بداية قوية وناجحة للتعاون مع كولتيس تلك الضرورة كانت احدى الصعوبات التي واجهتهما معًا ولذلك حاولا أن يعكسا تلك القراءة التى اقترحها شيرو للنص وجعلا لها مظهرين مختلفين وقد قاما في البداية بإخفاء ساحة التعمير جاعلين الأحداث تدور في مكان يعلوه وقد تذكر السينوغرافى بالفعل شقيقه الذى كان مسئولا عن حراسة ساحة تعمير مماثلة في الـ Baie James وأنه كان يصعد كل ليلة فوق عربته النقالة ليراقب بزوغ الشمس في نصف الكرة الشمالى وهكذا قام بإلغاء كافة الأبواب الأرضية في المسرح وملأ ما تحتها بساحة التعمير ولم يترك فيها بارزًا سوى أسطح الكارافانات وشجرة متعرجة الأغصان وكأنها ثعبان بوا "مجسدًا بذلك الفكرة التي كانت غالبة عليه عن خواء و"جرح غائر اخترقته السياحة في هذه الأرض الأفريقية"(١٤) ومن ناحية أخرى أختارا أن يركزا كل المحاور حول الشخصية النسائية "ليون" وبحثها عن علاقة كاملة مع الأفريقى آلبورى الذي تقول له: "إنك الوحيد الذي ينظر لىّ هنا حين تتحدث معى"(١٥) وكذلك حول آلبورى نفسه.

وفيما يتعلق بشخصية ليون" فإن بريچيت هاينتين تشير، (وبحق) أننا كمتفرجين لا نذكر أننا شاهدنا هذه الشخصية في العمل الذي أخرجه شيرو وعلى العكس من ذلك فإنها تركز بقوة في إخراجها للمسرحية علي كل من هاتين الشخصيتين "ليون" و"آلبورى" وذلك من خلال إعطائهما لكنة باريسية غير عادية وإن كانت مؤثره لليون من ناحية وكذلك جعلها من ألبورى شخصية قوية البنيان. وقد رأينا في الملصق الدعائى للمسرحية و جه هذا الأخير يحتل مساحته الكاملة موجها نظراته القوية المباشرة نحو كل مشاهد.

كولتيس في *الكيبك*. *الإنسان*.

هناك أيضا مغامرة إنسانية مباشرة تربط فيما بين كولتيس والكيبك و بالتحديد بينه وبين مونتريال حيث توقف عندها مرتان بينما وهو في طريقه من باريس إلي نيويورك أو من نيويورك إلي باريس في المرة الأولى حين كان عمره عشرين عاما وذلك عام ١٩٦٨ يحمل حقيبة فوق ظهره بمناسبة رحلته الكبرى الأولى إلى نيويورك والثانية عام ١٩٨١ والتى كانت بداية لعلاقة طويلة وطيدة مع رجل المسرح هنرى بارا Henri Borrâs الذي كان وقتها مديرًا فنيًا لمسرح صغير يسع مائة وثمانية وثلاثين مقعدًا ومفتوحًا للدراما الأجنبية Le Calède lo Place والذي كان قد أسسه قبل هذا اللقاء بعامين ويحكى هذا الأخير تلك المقابلة الأولي مع كولتيس في نص هام (ترجع أهميته وجماله بالذات إلى هذا الوصف لشخص كولتيس(١٦) وكان قد كتبه خصيصا من أجل البرنامج الذى نشرته الـN.C.T بمناسبة عرض "روبرتو زوكو" عام ١٩٩٣ واسوق في الفقرة الأولى من هذه الشهادة الملابسات التي دارت حول هذا اللقاء:

"لقد قابلت برنار - مارى كولتيس للمرة الأولى عام ١٩٨١ في شهر نوفمبر بمونتريال وكان ذلك في وقت كنت قد انقذت فيه صديقا رسامًا من كولومبيا يعيش في باريس والذى كان ضحية شخص من مونتريال ادعي أنه تاجر لوحات ومن خلاله تمكنت من تنظيم معرض وحين وصلت اللوحات بمصاحبه الفنان كان صاحب المعرض قد أفلس وهكذا وبمعاونة صديقى تمكنت من الاستمرار في إقامة المعرض في شارع سان بول في المقر الاجتماعى للمكتبات التي كان يتولى إدارتها. وكان الفنان يتمتع مثل كل جنوب - أمريكى بحس مرهف تجاه القدر وكان يأتي بشجاعة إلي قاعة العرض كل يوم ليشاهد طابور الأصدقاء والمعارف الذين كانوا يأتون ليمتعوا أعينهم بمرأى لوحاته الرائعة حيث كانت أجساد في عجائن لون الصنف تتدلى مصلوبة. ثم جاء يوم وتلقي هذا الفنان مكالمة من أحد أصدقائه في نيويورك يخبره فيها بأنه لم يكن يملك من المال إلا ما يكفيه ليلحق به هنا في مونتريال. وفي اليوم التالى، كنا في المحطة الرئيسية ننتظر وصول برنار- مارى كولتيس لاستقباله" وهكذا استقبل هنرى بارا كما هو متفق عليه برنار مارى كولتيسى حتى يتمكن الصديق الكولومبى من بيع لوحة ثانية تكفى لشراء تذكرة طائرة أخرى لباريس. ومنذ اللحظات الأولى التى قضاها تحت سقف واحد معه تأثر كثيرًا بشخصية كولتيس التي وجد فيها "الأناقة والثقة والبساطة التي نجدها عند شخص غير متكلف يشعر وكأنه في منزله" وهكذا أصبحا صديقين. ودعا بارا كولتيس لزيارة "أعز مكان على قلبه" أى مسرحه في وسط مدينة مونتريال وأحب كولتيس المكان ووعد بكتابة نص له وملأ أثناء فترة إقامته كراسة أهداها إلي بارا قبل سفره كدليل علي صداقتهما كانت تحتوى علي نسخة جديدة من "الليل السابق علي الغابات" التى كانت قد بدأ في كتابتها قبلها بأربع سنوات.

وعقب ذلك بعدة أشهر وصل نص آخر إلى بارا سلمه إياه بول لوفيبر Paul Lefebvre رئيس تحـــرير مـــجلة Cahiers de la Nouvelle Compagnie Théârale الذي كان قد قابل كولتيس فى سويسرا بمناسبة قراءته لإحدى المسرحيات(١٧) وقد دعاه هذا الأخير لزيارة باريس للحصول علي نص وهو النسخة الأصلية في "الليل" والتي كان يود أن يخرجها بارا فوق مسرحه. وقد كتب يقول لصديقه في الرسالة التي أرفقها "سوف يتيح لي ذلك رؤية الكيبك مرة أخرى" وفى أعقاب ذلك التقيا فى كل سفريه لبارا! لفرنسا وفي ١٩٨٨ حضرا معا بمناسبة مهرجان أفينيون تدريبات "أقصوصة الشتاء" التي كان كولتيس قد انتهى من ترجمتها وعند موت صديقه الذى عرفه من خلال صحيفة لوموند Le Monde وذك بعدها بعده أشهر، أحرق بارا النص الذي أهداه إياه كولتيس. كان ذلك تعبيرًا عن الاحتجاج وحتي لا يمكن أن يستعيده بعد ذلك أحد وهو تعبير يتوازى مع نوعيه كتابة كولتيس وإن كان يحق لنا أن نأسف له حتى وإن كان كولتيس قد أحبه .

لقد اجتمعت إذن الظروف لكى يتم عرض أعمال كولتيس في الكيبك منذ النصف الأول من الثمانينيات وذلك من خلال صديق أرسله القدر يعيش فى مونتريال ويدير مسرحا ويمتلك نسختين من "الليل" ونتسائل هنا لماذا علي الرغم من كافة هذه الظروف التى تبدو وكأنها لصالحه فإنه لم يتم تقديم أى عمل لكولتيس فى مسرح الكافيه؟ ربما اعتقد بارا أنه ما يزال أمامه متسعًا من الوقت لذلك وإن كانت الرياح قد أتت بما لا تشتهى السفن ورحل كولتيس قبل أن يتمكن من تقديم أعماله بالصورة التي كان يعتقد أنها تليق به ومع إيجاد حل للمشكلتين الرئيسيتين اللتين كانتا تعترضان ذلك كلما اعتزم القيام بهذا المشروع: إيجاد فراغ مســرحي لا يكون مثل فراغ المســرح الذي يديره أى يتنافى مع الفراغ

الكولتيسى ويتسم بالضيق والحميمية "البورجوازية" أكثر من اللازم بحيث يعجز عن التعبير عن حقيقة الفراغ الكولتيسى كما كان يراها وكذلك المشكلة الثانية وتتمثل في صعوبة العثور علي ممثل مبدع وملهم يستطيع القيام بدور يضاهي كولتيس نفسه .

إحدى الثوابت في استقبال النص ونقده: "الممثل الكولتيسى"

ومن خلال تلك الصعوبة التى لقيها بارا فإنه أثار، على طريقته مشكلة توزيع الأدوار لدى كولتيس والتى أشار إليها النقاد في الكيبك مرات متتالية بتلميحهم إلي وجود "أخطاء فادحة في التوزيع"[١٨] أو مشيدين بتوزيع آخر ووصفه بالناجح وفوق ذلك المخرجون أنفسهم الذين كانوا يقررون أنهم مضطرون إلي ترديد النصوص كلمة كلمة مع الممثلين وكأنهم بصدد تحفيظهم قطعة موسيقية. كيف يتسنى إذن أداء مثل هذه الكتابة الحديثة والمبتكرة والتي يود المرء لو احتفظ بكل جزء فيها في ذاكرته[١٩] مع الحفاظ عليها في حالة حيوية دائمة. يتفق الجميع علي أداء سريع غير سيكولوجى متبعين في ذلك إرشادات كولتيس[٢٠] وإن كان ذلك لا يعطى دائمًا نتائجًا مبهرة وهذه المشكلة نستشعر ها بصورة أوضح بلا شك في الكيبك حيث تسود طريقة أداء تقليدية وواقعية تعتمد علي البعد النفسي الموروث من النموذج الأمريكى وحيث نموذج الأداء الذى يتسم "بتغريب" أكبر مثل الذى يقدمه روبيرلوباج أو ممثلى مسرح أوبو وقد صدم البعض ولم يجمع الكثيرون على استحسانها

ونلحظ هنا بوضوح أكبر الفجوة بين الثقافات المسرحية فى الكيبك والثقافة الفرنسية وذلك عند قراءة كوليت الذى يوضح أنه يود أن يكتب مسرحيات تحدث

فى الخارج لأنه لا يرغب فى كتابة مسرحيات تدور أحداثها داخل المطابخ[٢١] بينما المسرح فى الكيبك قد بقى أساسًا ولفترات طويلة مسرحًا "تدور أحداثه داخل المطابخ" بالذات . ليس من قبيل المصادفة بلاشك أن أخُرجت أعمال كولتيس من قبل مخرجين نعرف من خلال سيرتهم الذاتية أنهم الفرانكوفونى" ولذلك فإن المخرجين الثلاثة لكولتيس فى الكيبك قد أظهروا بوضوح وبصورة طبيعية أنهم الأكثر تأثرًا بالمناخ كانوا يعتبرون كولتيس وأعماله ميراثًا لهم محققين بذلك ، ودون أن يتخلوا عن إيقاعهم الخاص ، أمنية ناقد معـــروف. إننا يجب أن "تنظر إلى كولتيس على أنه ينتمى إلينا بنفس القدر الذى ينتمى به مسرح تركبلارى Tremblay إلينا" [٢٢] .

(ميونيخ، مارس ١٩٩٩)

هــوامـــش

١ - من ناحية قدمت مسرحية "الرصيف الغربى" فرقة الـ ESPace Go (وهى فرقة انبثقت عن المسرح التجريبى النسائى وتركز نشاطها منذ عشر سنوات على اللغة الفرنسية) ومن ناحية أخرى قدمت مسرحية "صراع" من مسرح العالم الجديد Théâtre du Nouveau Monde وهي فرقة رسمية بالكيبك.

٢ - قدمت العروض في إطار محدود وبسيط في هذا الفندق الذى أشرنا إليه آنفًا أعلي "ملهى الأسد الذهبى" والذى يستخدم بدوره لمدة اسبوعين كل عام حيث يشهد "مهرجان مسرح الأمريكتين" وهذا الإخراج الذى قدمته المخرجة بريجيت هانتيين داخل أحد ممرات الفندق يعد نجاحًا كبيرًا

٣ - اتحاد الفنانين يضم رسميا حوالى مائتى مخرجا محترفا.

٤ - چيل. چ. لامونتانى "كولتيس ومسرحه الكبير" La présse ٢١ يناير ١٩٩١

٥ - مقابلة صحفية مع چيل. چ. لامونتانى في La présse ١٩٩١/١/١٢

٦ - لقاء صحفى مع ريمون بارتان في Voir، مونتريال ٢-٨ أكتوبر ١٩٩٧

٧ - لورين كامرلين "الممثل اضخم من طبيعته" (لقاء مع آ. رونفار) فى Protée المجلد ١٧ رقم١، ١٩٨٩ صـ٨٩.

٨ -عن : آن أوبرسفيلد فى: "برنار- مارى كولتيس" أكت- سود بابييه، ١٩٩٩ مجموعة "تعلم" صـ٥٣

٩ - مأخوذ عن مقابلة أجريتها مع آ. رونفار في يونيو ١٩٩٨

١٠ - انظر هامش ٤ من عنوان مقال چيل. چ. لامونتانى

١١ - "تخطى الحياة (لقاء مع د. مارلو اجراه پيير لاڤوا) فى Cahiers de Théa-tre Jeu رقم ٦٩، ديسمبر ١٩٩٣ صـ٢٨

١٢- هذا العمل قد أصبح مزيجًا من مؤلف جوته Urfaust وفارست وهي تراجيديا لـ بسوا وقد قدم أولا فى مونتريال (أبريل ١٩٩٩) ثم في مثيمار Weimar(يونيو ١٩٩٩) ليعود أخيرًا إلى كندا ليقدم في أوتاوا في ديسمبر ١٩٩٩.

١٣- ضمن أعمال أخرى نقدية اقرأ مجموعة اللقاءات التى قام بتجميعها آلان بريك "جزء من حياتى" (لقاءات عقدت فيما بين ١٩٨٣ : ١٩٨٩) باريس. دار نشر Minwt ١٩٩٩ صـ٦٠

١٤ - ستيڤان بايارجون "مكان في هذا العالم" "لقاء مع بريچيت هانتين وستيفان روى Le Devoir ٨-٩ نوفمبر ١٩٩٧.

١٥ - برنار مارى كولتيس "صراع الزنجى والكلاب" ١٩٩٦ صـ٥٩.

١٦ - انظر هنرى بارا "برنار مارى كولتيس شهاده" فى برنامج "روبرتو زوكــو Cahiers de la ca N.C.T رقم (٩) خريف ١٩٩٣ صـ٩٠٨

١٧- يحكى لى لوفيبر عن لقائهما ويصف كولتيس بأنه كان دافئ المشاعر وبسيط وخفيف الظل ولم يكن قد عرف بعد ككاتب مسرحى شهير.

١٨ - انظر عنوان مقالة روبير ليڤيسك Le Devoir ٢١ يناير ١٩٩١ بخصوص "فى عزلة حقول القطن".

١٩ - انظر على سبيل المثال چيل لامونتانى La Presse ٩١/١/٢١

٢٠ - "الإخراج الرصيف الغربى" باريس ١٩٩٦

٢١ - "كوخ فى الغرب" فى برنار - مارى كولتيس : "روبرتو زوكو" انظر باريس ١٩٩٤ صـ ١٢٠ .

٢٢- روبير ليڤيسك "حرية اللوم" حوارات حول المسرح . مونتريال ١٩٩٧

هنرى بارا * :

... إرتداد .

برنار - مارى كولتيس . الصديق .

الجزء الأخير من دراسة كريستين بوراللو بشأن وجود كولتيس علي خشبة المسرح بمونتريال تهتم بالشعر الإنسانى ونقطة انطلاق المحللة هى تلك الورقة التى كتبتها بناء على طلب بول لوفيبر بمناسبة إخراج "روبرتو زوكو" على مسرح دنيس بلاتييه اعتقد إننى أحلم . اتحفنى أستاذ يعد دكتوراه فى علوم المسرح على قصة جزء من حياتى وقام بتشريحه لكى يجد الخلاصة المفيدة وبعدها أصبح نصى فجأة حيًا وحقيقيًا مثلما كان حضور كولتيس إلي مونتريال بالنسبة لى إننى منبهر بوصفها لعملية إحراقى لمخطوط نص كولتيس الذى أهداه لى حين علمت بوفاة الكاتب بأنه قد عبر عن "شاعرية تضاهى تلك التى تتسم بها كتابة كولتيس " إنها مجاملة أعتز بها وقد خففت من ثقل الوزر الذى ينوء به ظهرى وضميرى ككاتب ورجل مسرح بوصف أن الصديق لا يحق له أن يعتذر عن تصرف إنساني ! ربما إنسانى بصورة تتجاوز الحد ؟

الكتابة قد تكون أحيانًا خادعة وحين تجيب الكاتبة عن سؤال حول معرفة أسباب عدم تقديمى في برنامج الكافيه للنص الذى خصنى به كولتيس فإنها بما

* هنرى بارا :
كان مديرًا للمعارض ثم مديرًا لمتحف الفن المعاصر بمونتريال قبل أن يشغل منصب المدير الفنى لجمعية الفنون التى انشأبها مسرح الكافيه عام ١٩٧٨ وله عدد من المؤلفات المنشورة والمقالات فى مجلات كندية وأجنبية وهو يدير حاليًا مهرجانات للثقافات المنبعثة سوف يقام أولى فعالياته فى مونتريال من ٥ إلى ٨ أكتوبر ٢٠٠١ .

كتبته حول هذا الشأن من أن "الفراغ المسرحى فيه قد بدا لى غير متوافق مع المفهوم الكولتيسى .... مريح أكثر من اللازم ويتسم بالحميمية البورجوازية" قد أتاحت لى أن أجد نفسى فى طرحه من قبل فاستخدام لفظ "بورجوازى" يصدمنى فى هذا الإطار على الرغم من أنني أذكر أننى سبق وأن استخدمته ولكننى أذكر أيضًا حين قلته كنت أفكر فى أندريه براسلر والألم الذى سببه لى حين أشاع فى مونتريال ، حين كنت بصدد إعداد نص چينيه . الخادمتان Les Bonnes على مسرح الكافيه Cafe de la Place ، أنه لن يذهب لمشاهدة مسرحية لجينيه فى مسرح بورجوازيين . وكنت أدرك منذ ذلك الحين إن تلك الكلمة لا تعنى الثناء . لا بالنسبة لى ولا بالنسبة له لأنه لو عادت به الذاكرة إلى الوراء فربما أدرك اليوم حين يلقى نظرة على عمله أنها لم تكن الصفة التى كان يود استخدامها بالفعل ؟ ألم يدرك أننى قد قدمت مع چينيه ، توماس برنار و"قبل التقاعد" وهى نقد لاذع للبورجوازية وهو عرض لم يبليه الزمن .

إن مسرح كولتيس بالنسبة لى يمثل اختلافًا عن أى مسرح آخر من أعمال الكتاب - النقاد الذين أخرجت مسرحياتهم . فكلهم بلا استثناء وحتى توماس برنار الذى احترمه لقلة احترامه للآخرين لأنه يراهم مدربى قرود يقدمون مسرحًا متكلفًا مصطنعًا وهم كتاب لا يهتمون بمن لم يتعلموا بعد كيف ينظرون .

لقد كان كولتيس محرضًا بحق لم لم يبدعه أو يأخذ حذره من مثل هذه المسائل ودائمًا كان يتكلم عن نفسه حين يذكر الآخرين ودائمًا كان على مسرح الحياة دون أن يجعل من نفسه مثالاً بصورة صريحة . إن أعماله لا تطالب بشىء ولا تقدم نفسها على أنها مثالية إنها مجرد صوت، ليس إلا إنها سوى روح وحياة

وهى بالنسبة لى سوف تبقى دائمًا حضورًا جسديًا وماديًا ولذلك لم استطع أن أقدم "الليلة التى سبقت الغابات " على خشبة مسرحى لقد كان و كنت أنا كلانا حاضرون فى قلب النص الذى حَمّلنى إياه لقد كان هذا هو موقفى على الأقل حين تلقيت هذه الهدية . أو كانت تلك هى قراءتى الشخصية له . وكان من الطبيعى أن أموت معه محرقًا الهبة التى وهبنى إياها . وقد افترسه فيروس الإيدز وأنا بقيت حيًا على ذكراه .

وأنا أكتب هذا أدرك أن الكتابة ما هى سوى كذبة كبيرة وإن كان برنار مارى على الرغم من ذلك صادقًا ولا يكذب مثل الآخرين .

ما الذى كان يجعله مختلفًا ؟ إن لم تكن الموضوعات التى طرحها على خشبة المسرح والتى لم تنبثق سوى من أعماقه دون تحوير أو تبديل فى المعنى أو فى القيمة ؟ هل كان كولتيس عالم أنثربولوچيا إذن ؟ لا عالم ولا محلل ولا ناقد لقد كان واحدًا ضمن كل من عاشرهم وعرفهم دون أن يمعن النظر فى وجوههم ويعيش مثلهم أو يتقمصهم . إنسان ضمن البشر لم يكن شاهدًا بل إنسانًا حيًا .

واليوم حين قرأت كلمات مقالة كرستين بوررللو فهمت في أعماق ذاتى تلك الكلمات التى كنت قد ألغيتها من قاموسى : ليرحم الله روحه ! (الكيبك ، ٢٥ مارس ٢٠٠٠) .

سيجيلد بوجوميل وباتريسيا ديكونيه - كرامر

تعقيب

المسرح فى كافة أحواله

تثبت الدراسات التى يضمها هذا الكتاب أن جميع حالات المسرح ممكنة اليوم، وأن المسرح ليس ظاهرة أحادية الشكل. فهو فى تطور مستمر، بل هو فى تحوّل وتبدل. ولكن هل من الممكن عمل بيان كامل شامل؟ بالتأكيد، لا يمكن، غير أنه من الممكن جمع بعض النقاط المشتركة، استخلاص بعض الخطوط العريضة.

من "العالم" إلى "الآخر"

حتى عدم التواصل يمكن أن يكون أحد الخطوط الحمراء بين المسرحيات ومؤلفيها وأحادثهم. وهذا ملمح يؤكد عليه المساهمون فى الدراسات التى يضمها الكتاب. والذى يتجلى إما من خلال الاستقبال المادى (بوريللو)، وإما داخل الأعمال ذاتها. فالشخصيات يبحثون عن أنفسهم (جونج)، يجدون صعوبة فى الالتقاء. (بوجوميل) غائبون (أو برسفلد، فروند)، يعرضون، فى البداية، عن الاقتراب من الآخر (بيسيير). أما باتريس بافيس فبالرجوع إلى ثمانية من

المؤلفين المختارين، يستخلص خطوطا عريضة أخرى. فهو يرى فى مسرحياتهم عالما بلا سراب يوجد فيه مكان للتبادل.

جميع المسرحيات التى تم تحليلها هنا تدل على حاجة الشخصيات لتحقيق وضع لها فى العالم. ويندر بهذا الخصوص التفاؤل النسبى كالذى نجده عند الكاتبات النساء (س. بوجو ميل)

أو كذلك كما يتبدّى عند منوشكين من خلال رؤيتها للمسرح باعتباره مكان "خلوة للانفعالات" من ناحية، ومن ناحية أخرى الرغبة فى رؤية الحب ينتصر بين البشر (نوسشافير). يختلف عن ذلك الطريقة الخفيفة التى يتعامل بها (كوبى) مع الموت فى مسرحية "زيارة ثقيلة ". فإذا كانت المسرحية تخلو من كل تفاؤل، فهى مشحونة بقدر هائل من الهزء، والساركازم والسخرية. – إشارات كثيرة تدل على اليأس العميق.

صحيح أن الأمثلة كثيرة على الاستخفاف فى التعامل مع العالم، غير أن الذى يطغى هنا وبصفه عامة هو رؤية مغلقة تبعث على الجزع. إن العام. اشبه بجدار من الصمت، يقوم فى مواجهة الشخصيات أوى يحاصرها ويتهددها بل ويهددها بالخنق. فالمكان المنصى مغلق وهو ما ينعكس حتى على النص الذى نجده عند كولتيس مثلا ينتهى بابتلاع التنبيهات الإخراجية (ب. دوكونيه كرامير). إن مجرد عدم الفهم، وعدم محاولة الشرح، وإنما السعى لتحقيق علاقة بشرية، هو صدمة فى حد ذاته تكفى لتفجير الفعل المنصىّ وتغيير حياة الشخصيات وتحويلها إلى السلسلة من التساؤلات الموجهة للعالم والواقع.

هذه السلطة من التساؤلات تمر بالضرورة بالبحث عن الآخر الذى نجده، فى الواقع، ماثلا فى مركز معظم المسرحيات.

يصدق هذا حتى قبل أن يدخل الآخر بعد فى إطار رؤية الشخصية لان هذه الشخصية بصدد تشكيل نفسها. فكيف يمكن للمرء أن نصطدم بالآخر بينما هو لم يوجد بعد؟ ويبيّن (ج. بيسيير) أن الشخصية عن (نوفارينا) ماتزال فى مرحلة التواجد باللغة. إنها "حيوان متقمص. حيوان يتكلم لا يدرى شيئًا عن الآخر ولا عن العالم ما دام من الضرورى عليها أولا أن تمر بسجن اللغة. ينتج عن ذلك أن الشخصية فوق المنصة تكون حائرة تائهة اشبه بالمسرح فى مجمله يتشكل ويتكون بالخداع والتقليد.

إن دعوة الآخر راسخة بعمق فى أعمال كولتيس.

أوبرسفيلد ترى أن هذه الدعوة يتم التعبير عنها بطريقة خاصة من خلال ما تطلق عليها "شبه المونولوج" . ومع أنها تعرّف هذا باعتباره "شكلا من أشكال الخطاب الذى تكون فهى العلاقة مع الآخر على مبعدة" فإنها تركز على "ضرورة البحث الذى يتحول فى النهاية إلى صورة ميتا فيزيقية لبحث "دينى" عن الآخر، ورغبة عارمة للخروج من جحيم الوحدة". إن العلاقة بين "أنا" و"أنت" تبدو حاسمة بل ملحة

ومن ناحية أخرى، فإن وجود الآخر يظهر لنا فى عروض مسرح الشمس. إن الآخر لا يفجر طائفة وجودية لكنه يفجر اللقاء مع المتلقى خارج مجال العرض. إنه يذهب إلى حد إقامة بعد تثاقفي. على سبيل المثال فى مسرحية (الإندياد) حيث "يبسط مسرح الشمس مرآة غريبة إلى المتلقى حتى يمكنه أن يتعرف ما يوحّد بين الكائنات البشرية فيما وراء اختلافاتهم الفكرية والثقافية (أ. نوسشفاتر) .

ومن المؤكد أنه من خلال هذه الدعوة للآخر المتمثل فى الجمهور تقوم سيكسو ومنوشكين بإثراء عملهما بإضافة بعد ملحمى وكونى تفاديا للتقوقع داخل حدود "كوميديا من عصرنا" على طريقة "كوبو" وإنما من أجل رواية "تاريخ عصرنا" كذلك فمن المؤكد أن هذا السعى إلى الآخر لا يعرّج على أى نوع من الأخلاقيات التعليمية على شاكلة التراچيديا الأغريقية على سبيل المثال. بل نحن بصدد إعطاء العلاقة الإنسانية أسسًا جديدة قادرة على المقاومة فى عالم بلا حب، تسوده الوحدة والعزلة والعنف والشك وعدم التفاهم.

الحياة غائبة.

الحياة ليست على ما يرام أو غير مضبوطة - لأنها غائبة. هذه الملاحظة التى أبداها أحد أبطال إحدى مسرحيات ياسمينه رضا هى تجربة أخرى يشترك فيها كتاب المسرح المعاصرين. ولقد طبعتهم هذه التجربة بعمق بحيث نجدها فى أصول مسرحهم. إن رسم الشخصية فى هذا المسرح تبدو على قدم المساواة مع المكان المنصى والأداء نفسه. والمتفرج يجد نفسه فى مواجهة فيض من المرجعيات يتظاهر داخله الشخصيات بأنهم يكونون ويتصرفون، و"الحوار المسرحى لا يشكل الترابط الفعل" (د. بلاسار) لكنه يتفكك إلى قطوع أو مقاطع غير مترابطة فى منتصف الطريق "بين السرد والعرض". والمكان يتحول إلى فضاء للأداء حيث يتدافع الزمن الحدثى والزمن المسرحى والزمن الخيالى، وحيث كل شىء، بما فى ذلك الأشياء، يفقد هويته. وحتى حينما نجد جميع مكونات الدراما تورجيه الكلاسيكية تبدو مجتمعه كما هى الحال على ما يبدو فى مسرح النساء أو عند كولتيس مثلا، حيث النص والشخصية والمكان والزمان والفعل تبدو لأول وهلة

مستقره بوضوح، وحتى حنيما يكون كل شىء مقروء ومنظور بيسر، إلا أن المظاهر تكون خادعة. يرى "د. باليسار" إن فائدة المسرح اليوم" تكمن بالتحديد فى "تأزيم النظام العرضى" أو كما يقول فى "التفكيك النقدى لعملية العرض نفسها"

فى هذا السياق، فإن القراءة التناصّيه التى يقوم بها (ف. بوجارديو) تفتح ما يمكن أن نسميه ورشة الدراما تورج وذلك لتوضيح بأى "تقنيات سردية وفضائية" يتعامل كولتيس فى سبيل تفكيك العرض، بهدف تشكيل الواقع الجديد. إن "بوجارديو" يجلّى كيف أنه انطلاقا من شخصية "الكسيس" الرومانسية، تظهر فوق المنصة شخصية جديدة "مسلوبة الهوية تماما" لكى تصبح "السطح العاكس لـ "كولتيس) أثره الانفاعلى". نحن هنا بصدد العمل المسرحى الأول لـ (كولتيس، غير أن (ف. بوجارديو) يؤكد استمرارية هذا المبدأ الابداعى "فى أشكال مختلفة" حتى آخر مسرحية وهى (روبرتو زوكو).

دراموتورجية اللايقال والحاضر

بصرف النظر عن التقنيات المختلفة التى يتعامل بها كل من المؤلفين والمؤلفات، فإنا تعرية العرض ظاهرة واضحة فى المسرح المعاصر، بصفة عامة. فلا شىء مما يقدم للمشاهدة وللسماع فوق المنصة لا يصدر عن الرهان الحقيقى للمسرحيات. إن الاحتمالات تصيب حتى الشخصيات الذين يصبحون قابلين للتبدّل فيما بينهم. عند (دينيز بونال) تخطىء المرأة التى أحباها فأحب "أنجيل الزائفة" (س. بوجوميل). إن الكلمة أيضًا تسقط فى اللامعنى. إن مثل

هذه الدراماتورجية القائمة على اللاّيْقال، والتى تبدو بمظهر الخفة من الكلمة والإلقاء السريع، هى بلا شك أحد أسباب النجاح المدوّى الذى حققته مسرحية (فن) لصاحبتها ياسمينه رضا. فى إحدى مسرحياتها الأخرى، يرسل أحد الأبطال كل عام إلى إحدى صديقاته البطاقات البريدية نفسها وبالعبارات نفسها. إن الصدع بين المعنى واللامعنى يبدأ عند ياسمينه رضا بعناوين المسرحيات. ففى حين تعلن العناوين عن مسرحيات أوموضوعات قوية،إلا أن الحكاية أو الحوارات تفاجئنا بغير ذلك. إن اللغة تنتزع من الشخصيات وتستقل بنفسها وتصبح تلقائيه وتقوم بدورها "السطحى". إن التنبيهات الإخراجية لا تقتصر على مجرد البعد الوظيفي، لكنها تبرز مسرحانية النص. فالنص يستقل فعلا بذاته. ويصبح شاعريا دون الرجوع إلا إلى مكانه الذى يشكله بنفسه خارج أى أداء مرتبط بالفضاء النصي. هذا التراكم يتأكد كلما تطورت الكتابة الدرامية عند كولتيس. ويؤكد (ج. بيسيير) عند (نوڤرينا) هذه الشاعرية المسرحية أو هذه المسرحانية الشاعرية الخاصة بالنص والذى يشير (بافيس). بدوره إلى أنها سمة عامة فى الكتابة الجديدة.

ويمكن أن ينتج عند ذلك خفة فى الوجود (س. بوجو ميل) فالشخصيات فوق المنصة للعب وحسب. يضحكون ويتلهّون ويتنكرون. وهذا (ى. جونج) يشير كيف أن (سيريّ) عند (كوبى) يتعامل بالمسرحانية الكاملة مع محيطه. ومما لا شك فيه أن المسرح قد عثر على دوره التطهيرى كما فى تصور (منوشكين) أيضًا و(هلين سيكسو) (أ. نوسشافر). وقد يكون من التعجل الخروج بمثل هذه النتيجة. فما يجرى فوق المنصة ما هو إلى خداع وذريعة. وهو شاهد على العالم "كما يجري".

والعالم كما يجرى خالٍ من المعني، ولكنه كما يجرى يبقى أيضًا خاليا من أى معنى مضمر. وهذا يعنى أن الأداء الصناعى هو صناعة بكل معنى الكلمة. إننا نمثل مسرحًا وهذا فى حد ذاته وجود، والوجود هو ميلاد. (س بوجوميل) ويبين (ج بيسيير) أن الممثل نفسه داخل فى هذه الحركة . فالممثل لا يؤدى دورًا، إنه "يكون".

إن ما يذكر (ف. بوجارديو) بخصوص (ألكسيس) فى مسرحية (المرارات) لصاحبها (كولتيس) هو أيضًا سمة مشتركة فى الشخصيات فوق المنصة اليوم: فالكسيس ليس المتحدث بلسان أى معني، أو تجربة معاشة محددة مسبقًا، إنه يُستهلك وخلال "أحداثيات ودور الأفعال الضاغطة التى تربك سلبيته الأصلية" فى حين أن الممثل حر فى تقمص ردود أفعاله الجسدية. إن الحياة الحقيقية للممثل هى التى تؤدى فى الوقت الحاضر فوق المنصة ومن البديهى أنه فى مثل هذه الظروف "فإن نمط المضاربة فى الهوية" لا يمكن أن يقوم بين الممثل والمتفرج.

عند (دينيز بونال) نجد صورة مقنعة بقدر ما هى بسيطة خاصة بالحركة التى يفجرها هذا الأداء الخاص بـ "يكون يعنى يولد" وهى حركة من الممكن أن نعتبرها شكلا من أشكال الهاوية المسرحية، حيث ديناميتها تسير نحو التعمق فى حين لا شيء يتقدم فوق السطح: أن الشخص الذى أحب أنجيل الزائفة يقابل بعد اثنتى عشرة سنة امرأة أخرى لا تكاد تتميز عن الأولى فى شىء. إن الإنسان يعيش على نمط السراب و"الايكون" ولكن ليس أمامه سوى ذلك، وهذه هى الحياة، الحياة الحقيقية.

بذلك يعود المتفرج إلى أصول المسرح نفسها، ذلك المسرح الذى يعرض فظاظة الوجود الإنساني. وبذلك نجد أنفسنا من جديد فى أواخر القرن العشرين، فى بدايات الاستعراض. والعودة مصحوبة بإرادة تقديس مكان المسرح، والأداء المنصي، والشخصيات وهو ما يتجلّى مثلا فى إنتاج مسرح الشمس. لكنه أيضًا قائم نوعًا ما فى مسرحيات العديد من المؤلفين الآخرين كما يثبت ذلك الدراسات التى بين أيدينا. ولا مجال هنا للجوء مرة أخرى إلى المفهوم التجريدى "للمقدس". بل إن إعادة التقديس تفهم باعتبارها عودة إلى التجربة الجسدية لكل مكونات المسرح، بدءًا من المكان المسرحى نفسه.

ومسرح الشمس الذى يحاصره بالمسرحانيه منذ دهليز المدخل ويعرض مقصورات الممثلين وكذلك الماكياج والاعداد لأداء الممثلين أنفسهم، يعد مثالا صارخا لهذه الحقيقة.

وليس من الغريب إذن أن تعود كل من منوشكين وسيكسو إلى المفهوم الطقسى للمسرح الذى يقترب "من شكل ديني" (سيكسو).

وكما يشير إلى ذلك العرض الخاص بإعداد الممثل فى مسرح الشمس، فإن فى قلب مفهوم إعادة التقديس يوجد جسد الممثل. فقد أعيد تقييمه فى كل ما هو جسدى وصوتي: الأداء الجسدى نفسه وإيقاعه الفردى فى الأداء، وصوته وانفعالاته. والمسرح، على حد تعبير (ج. بيسيير)، "ليس هو تلك الصورة التى لا تتضمن سوى الجمجمة"

ويرى (بافيس) أن هذا النمط الجديد من الأداء يتطلب من الممثل نمطا جديدًا من العمل يجعل منه "ممثلا دراماتورج". فهو "يوحى بالشبكات الخاصة

بالأصداء والمعانى، ويضع بصمته على مسار النص وبذلك يشارك فى بلورة العرض والمعني". فيما يختص بمسرح الشمس كان التحول حاسما مع اللقاء الذى تم مع "سيكسو". صحيح أننا لم نتخلّ عن مبدأ الارتجال، ومع ذلك فإن تحولا كبيرا فى الإبداع الجماعى قد تم بحيث أصبح نص المؤلف يظهر من جديد، ولكن فى أسلوب "الأداء الكتابى (أ. نوسشافير).

الخيال، الحياة

إن قراءة المسرحية يصبح منذ ذلك الحين شيئا آخر غير رؤية العرض. فالمرء لم يعد يخرج من المسرح. العالم لم يخلق لكى يوصّل إلى المسرح. هكذا نستطيع أن نقول مع تصرف فى عبارة الشاعر ما للارميه. كذلك فإن المسرح لم يخلق كذلك لكى يوصّل إلى العالم، فالمسرح له مكانه الخاص به. ومع كل فهو لا ينفصل عن العالم البرجماتى الذى لا يصله به رباط مجازى وإنما رباط وضع الهاوية، كما ذكر من قبل. الحياة تتحرك فيه كما يحدث فى الحياة نفسها، ولكن بكلمة أكثر حيوية. إن نظام المنصّة هو فوضى الحياة المتماثل للموت حتى يحيا الخيال، الحياة الحقيقية.

المحتويات

- تقديم ١

سيجيلد بوجوميل وباتريسيا دوكينيه- كرامر

- باتريس باڤيس ٥

حصر سابق لأوانه

أو إغلاق مؤقت لداعى القيام بجزء خاص بنهاية القرن .

- سيجيلد بوجوميل ٢٩

خفة العدم

- آن نوسشافير . المسرح النسوى المعاصر ٤٥

الكاتبة المعلقة والمرتجلة أو "بيت الحاضر" فى الكتابة

المشتركة : هيلين سيسكو ومسرح الشمس

- أورسولا يونج ٧٧

كوبى Copi : زيارة ثقيلة" .

أو نسخة كامبية من غادة الكاميليا"

- ديدييه بلا سار ١١١

ڤالير نوڤارينا، ديدييه- چورج جابيلى:

من أجل احتفالية للعروض

- چان بيسيير ١٢٩

عن المسرح وإبداعه

- آن أوبير سفيلد ١٤٩

شبه - المونولوج فى المسرح المعاصر :

ياسمينا رزا ، ويرنار - مارى كولتيس

– باترسيا دوكينيه كرامر ١٦٩
مسرح الوقاحة الشاعرية:
مجمل الإرشادات فى مسرحيات برنار– مارى كولتيس
– كريستوف تريو ١٩٥
تحليل المد العاتى فى نهايات مسرحيات كوليتس:
– فرانسوا بوياردبو ٢١٩
من "طفولة" ماكسيم جوركى إلى "مرارات؛ برنار–مارى كولتيس
ممارسة التحويل الجمالى:
– إيفافروند ٢٤٩
من خداع التصنيفات
– كرستين بوررللو ٢٦٢
كولتيس فى الكيبك
لقاء ثلاثة مخرجين وصديق وشاهد.
– هنرى بارا ٢٨٠
... إرتداد.
برنار–مارى كولتيس. الصديق.
– سيجيلد بوجوميل وباتريسيا ديكونيه – كرامر ٢٨٣
تعقيب
المسرح فى كافة احواله

رقم الإيداع ١٤٦٧٢ / ٢٠٠٢
I. S. B. N.
977- 305 - 316 - 4
مطابع المجلس الأعلى للآثار